1 2760

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

În acest număr semnează:

Zoe Dumitrescu Bușulenga, Mircea Anghelescu, Mioara Apolzan, Nicolae Balotă, Liliana Botez, Marin Bucur, Gheorghe Ceaușescu, Jacinto Almeida do Coelho (Portugalia), Paul Cornea, Marcel Duță, Emil Manu, George Muntean, Dušan Nedeljković (RSF. Iugoslavia), Ov. Papadima, Elena Piru, Roxana Sorescu, Ileana Verzea, Robert Weimann (R. D. Germană) și alții.

TOM 23

1

1974

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

4950

- IUL. 2005

1. IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA
Redactor șef: GEORGE MUNTEAN
Redactor șef-adjunct: MIRCEA ANGHELESCU
Secretar de redacție: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea științifică a patrimoniului literar național, la dezvoltarea studiilor și cercetărilor de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, estetică și folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii și documente, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii, în țară și în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, inițiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*), fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Științe Sociale și Politice, în care lucrează specialiști în literatură română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparatiștilor, esteticienilor și folcloriștilor, criticilor și scriitorilor, cercetătorilor și publiciștilor, profesorilor și studenților.

Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 50 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbului se vor trimite pe adresa redacției.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, str. Gutenberg 3 bis, sectorul VI (de unde publicația noastră poate fi procurată și direct sau prin poștă) sau prin oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Bd. Republicii nr. 73, București III

T 2760

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 23
Nº 1, 1974

Revista de istorie și teorie literară

U
IAȘI, 2022

Sumar

Studii

Pag.

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, Perspective 9
NICOLAE BALOTĂ, Probleme actuale ale criticii 13
ROBERT WEIMANN, Noi tendințe în istoria literară 23
JACINTO ALMEIDA DO COELHO, Proza de ficțiune în Portugalia în secolul al XIX-lea 39

Profiluri

LILIANA BOTEZ, Dimitrie Cantemir, precursor al orientalisticii 51
OVIDIU PAPADIMA, Ovid Densusianu și tendințele de modernizare ale științei noastre literare. 59
MIOARA APOLZAN, Poezia lui Radu Boureanu 65
EMIL MANU, Eugen Barbu sau nevoia totală de adevăr în literatură . . 71
ILEANA VERZEA, Katherine Mansfield, an innovator of the short-story 79

Literatura română în școală

ROXANA SORESCU, Nicolae Labiș, entuziasmul dramatic 87

Confluențe

DUȘAN NEDELJKOVIĆ, Fețiile populare românești și sîrbești . . . 97
ELENA PIRU, Jules Michelet et les Roumains 105

Note și documente

PAUL CORNEA, C. Negruzzi — traducător al *Nopților* lui Young . . . 115
GH. CEAUȘESCU, Trei note eminesciene 121
ANDREI ROMAN, Cîteva rînduri inedite ale lui Ion Barbu 125

20365

Critică și bibliografie

DANIELA POENARU, *Contribuții la bibliografia românească veche* (Petre Costinescu); MARIANA IOVA, *Dimitrie Cantemir, Bibliografie selectivă* (Mircea Anghelescu); *Scrisori către Ibrăileanu, vol. III*, (Iordan Datcu); EUGEN LUCA, *Mihail Sadoveanu sau elogiul rațiunii* (Corina Popescu); MIHAIL DIACONESCU, *Gib I. Mihăescu* (Corina Popescu); AL. DIMA, *Aspecte naționale ale curentelor literare internaționale* (Marin Bucur); AL. BALACI, *Jurnal italian* (Ana Ioachim); *Pentru o „nouă critică": critica ideilor literare* (Marcel Duță); VIRGILIU ENE, *Satira în literatura română* (Petre Costinescu); *Relații româno-iugoslave* (George Muntean); RIGAS, Σχολεῖων τῶν ντελικάτων ἐραστῶν (Mircea Anghelescu); SERGE DOUBROWSKI, *Pourquoi la nouvelle critique* (Viorel Dârja); JOSÉ LUIS MARTÍN, *Critica estilistica* (Domnița Dumitrescu); GUILLERMO DE TORRE, *Historia de las literaturas de avanguardia* (Domnița Dumitrescu). 129

Revista revistelor

„Cahiers roumains d'études littéraires" (*Ileana Verzea*); „Varia Antropologica" (*I. O.*); „Comparative Literature" (*Ileana Verzea*); „Paragone" (*Luminița Beiu Paladi*); „Ibero-Americana Pragensia" (*Medeea Freiberg*). 155

Actualitatea științifică 161

TOME 23
N° 1, 1974

Revue d'histoire et de théorie litteraire

Sommaire

Études

Page

ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA, Perspectives 9
NICOLAE BALOTĂ, Problèmes actuels de la critique 13
ROBERT WEIMANN, Nouvelles tendances de l'histoire littéraire 23
JACINTO ALMEIDA DO COELHO, La prose de fiction en Portugal au XIX-e siècle 39

Profils

LILIANA BOTEZ, Dimitrie Cantemir, précurseur de la science orientale 51
OVIDIU PAPADIMA, Ovid Densusianu et les tendances de modernisation de notre science littéraire 59
MIOARA APOLZAN, La poésie de Radu Boureanu 65
EMIL MANU, Eugen Barbu ou le besoin de vérité totale en littérature . 71
ILEANA VERZEA, Katherine Mansfield, un innovateur de la nouvelle 79

La littérature roumaine enseignée au lycée

ROXANA SORESCU, Nicolae Labiş, l'enthousiasme dramatique 87

Confluences

DUŠAN NEDELJKOVIĆ, Les faceties populaires roumaines et serbes 97
ELENA PIRU, Jules Michelet et les Roumains 105

Notes et documents

PAUL CORNEA, C. Negruzzi traducteur des *Nuits* de Young 115
GH. CEAUŞESCU, Trois notes éminesciennes 121
ANDREI ROMAN, Quelques lignes inédites de Ion Barbu. 125

Critique et bibliographie

DANIELA POENARU, *Contributions à la bibliographie roumaine ancienne* (Petre Costinescu), MARIANA IOVA (Dimitrie Cantemir. *Bibliographie sélective* (Mircea Anghelescu) ; *Lettres à Ibrăileanu*, vol.

III (Iordan Datcu); EUGEN LUCA, *Mihail Sadoveanu ou l'éloge de la raison* (Corina Popescu); MIHAIL DIACONESCU, *Gib I. Mihăescu* (Corina Popescu); AL. DIMA, *Aspects nationaux des courants littéraires internationaux* (Marin Bucur); AL. BALACI, *Journal italien* (Ana Ioachim); *Pour une „nouvelle critique": la critique des idées littéraires* (Marcel Duță); VIRGILIU ENE, *La satire dans la littérature roumaine* (Petre Costinescu); *Les relations yougoslavo-roumaines* (George Muntean); RIGAS, *L'école des amants délicats* (Mircea Anghelescu); SERGE DOUBROWSKI, *Pourquoi la nouvelle critique* (Viorel Dârja); JOSE LUIS MARTIN, *Critique stylistique* (Domnița Dumitrescu); GUILLERMO DE TORRE, *L'histoire de l'avant-garde* (Domnița Dumitrescu). 129

Revue des revues

„Cahiers roumains d'études littéraires" (*Ileana Verzea*); „Varia Antropologica" (*I. O.*); „Comparative Literature" (*Ileana Verzea*); „Paragone" (*Luminița Beiu Paladi*); „Ibero-Americana Pragensia" (*Medeea Freiberg*). 155

Actualité scientifique 161

ТОМ 23
№ 1, 1974

Журнал по истории и теории литературы

Содержание

Исследования

ЗОЕ ДУМИТРЕСКУ БУШУЛЕНГА, Перспективы 9
НИКОЛАЕ БАЛОТЭ, Актуальные вопросы критики 13
РОБЕРТ ВАЙМАНН, Новые тенденции в истории литературы 23
ХОЧИНТО АЛМЕЙДА ДО КОЭЛХО, Проза вымысла в Португалии в XIX веке 39

Портретные зарисовки

ЛИЛИАНА БОТЕЗ, Димитрие Кантемир, предшественник востоковедения 51
ОВИДИУ ПАПАДИМА, Овид Денсушану и тенденции модернизации нашего литературоведения 59
МИОАРА АПОЛЗАН, Поэзия Раду Боуряну 65
ЭМИЛЬ МАНУ, Еуджен Барбу или поглощающая потребность правдивости в литературе 71
ИЛЯНА ВЕРЗЯ, Катрин Мэнсфильд, новатор новеллы 79

Румынская литература в школе

РОКСАНА СОРЕСКУ, Николае Лабиш, драматический энтузиазм 87

Взаимовлияния

ДУШАН НЕДЕЛКОВИЧ, Прибаутки в румынской и сербской народной речи 97
ЕЛЕНА ПИРУ, Жюль Мишле и румыны 105

Заметки и документы

ПАУЛ КОРНЯ, К. Негруцци, переводчик *Ночей* Юнга 115
Г. ЧАУШЕСКУ, Три заметки об Эминеску 121
АНДРЕЙ РОМАН, Ион Барбу. Строки из неизданного 125

Критика и библиография

ДАНИЕЛА ПОЕНАРУ, *Вклад в древнерумынскую библиографию* (Петре Костинеску); МАРИАНА ИОВА, *Дмитрие Кантемир. Избранная библиография* (Мирча Ангелеску); *Письма к Ибрэиляну, том III* (Иордан Датку); ЕУДЖЕН ЛУКА, *Михаил Садовяну или Гимн разуму* (Корина Попеску); МИХАИЛ ДИЯКОНЕСКУ, *Джиб И. Михэеску* (Корина Попеску); Ал. ДИМА, *Национальные аспекты международных литературных течений* (Марин Букур); АЛ. БАЛАЧ, *Итальянский дневник* (Ана Иоаким); *За ,,новую критику'': критика литературных идей* (Марчел Дуцэ); ВИРДЖИЛ ЕНЕ, *Сатира в румынской литературе* (Петре Костинеску); *Румыно-югославские отношения* (Джордже Мунтян); РИГАС, *Школа галантных любовников* (Мирча Ангелеску); СЕРЖ ДУБРОВСКИЙ, *Почему новая критика?* (Виорел Дыржа); ХОЗЕ ЛУИС МАРТИН, *Критика стиля* (Домница Думитреску); ГУЙЕРМО ДЕ ТОРРЕ, *История авангардистской литературы* (Домница Думитреску) 129

Обзор журналов

,,Cahiers roumains d'études littéraires'' (*Иляна Верзя*); ,,Varia antropologica'' (*И. О.*); ,,Comparative Literature'' (*Иляна Верзя*); ,,Paragone'' (*Люминица Бею Палади*); ,,Ibero-Americana Pragensia'' (*Медея Фрейберг*). 155

Научные новости 161

TOME 23
no. 1, 1974

The Review of Literary History and Theory

Contents

Studies

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, Perspectives 9
NICOLAE BALOTĂ, The Problems of Criticism Today 13
ROBERT WEIMANN, New Tendencies in Literary History 23
JACINTO ALMEIDA DO COELHO, Fiction in Portugal in the XIX-th century . . 39

Portraits

LILIANA BOTEZ, Dimitrie Cantemir, a Precursor of Orientalistics . . . 51
OVIDIU PAPADIMA, Ovid Densusianu and the Tendencies of Modernizing Our Literary Science 59
MIOARA APOLZAN, Radu Boureanu's Poetry 65
EMIL MANU, Eugen Barbu or the Total Necessity of Truth in Literature 71
ILEANA VERZEA, Katherine Mansfield, an Innovator of the Short-story 79

Romanian Literature in Schools

ROXANA SORESCU, Nicolae Labiș, the Dramatic Enthusiasm 87

Literary Confluences

DUŠAN NEDELJKOVIĆ, Romanian and Serbian Folk Facetiae . . 97
ELENA PIRU, Jules Michelet and the Romanians 105

Notes and Documents

PAUL CORNEA, C. Negruzzi, a Translator of Young's *Nights* 115
GH. CEAUȘESCU, Three Notes Concerning Eminescu 121
ANDREI ROMAN, A Few Unpublished Lines of Ion Barbu 125

Criticism and Bibliography

DANIELA POENARU, *Contributions to the Old Romanian Bibliography* (Petre Costinescu); MARIANA IOVA, *Dimitrie Cantemir, Selective Bibliography* (Mircea Anghelescu); *Letters to Ibrăileanu*, vol. III (Ior-

dan Datcu); EUGEN LUCA, *Mihail Sadoveanu or the Eulogy of Reason* (Corina Popescu); MIHAIL DIACONESCU, *Gib I. Mihăescu* (Corina Popescu); AL. DIMA, *National Aspects of International Literary Trends* (Marin Bucur); AL. BALACI, *Italian Journal* (Ana Ioachim); ADRIAN MARINO, *Dictionary of Literary Ideas* (Marcel Duţă); VIRGILIU ENE, *The Satire in Romanian Literature* (Petre Costinescu); *Romanian Yugoslav Relations* (George Muntean); RIGAS, (Mircea Anghelescu); SERGE DOUBROWSKI, *Why the New Criticism* (Viorel Dârja) L JOSE LUIS MARTIN, *Stylistic Criticism* (Domniţa Dumitrescu); GUILLERMO DE TORRE, *History of Vanguard Literatures* (Domniţa Dumitrescu). 129

Literary Press Review

„Cahiers roumains d'études littéraires" (*Ileana Verzea*); „Varia Antropologica" (*I. O.*; Comparative Literature" (*Ileana Verzea*); „Paragone" (Luminiţa Beiu Paladi); „Ibero-Americana Pragensia" (*Medeea Freiberg*). 155

Scientific life 161

ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA

PERSPECTIVE

Odată cu anul acesta — 1974 — marcat de importante aniversări care însemnează tot atîtea împliniri, ne stă în faţă, între atîtea spinoase dar vitale probleme, şi o nouă perspectivă a coordonării, într-un efort colectiv, a activităţii de cercetare cu învăţămîntul.

Spinoase apar, desigur, unele modalităţi administrative menite să omologheze aspectele particulare ale instituţiilor care s-au ocupat pînă acum de una sau alta din cele două activităţi. Şi mai sînt încă de învins, firește, rezistenţe şi inerţii, de o parte şi de cealaltă, ca totdeauna cînd ceva se schimbă şi-i scoate pe oameni din comodele lor deprinderi. În realitate însă, pentru disciplina noastră umanistică,—istoria, critică şi teoria literară,— cele mai vechi şi mai solide tradiţii infirmă orice rezistenţă, orice opoziţie faţă de reunirea într-o singură persoană a cercetătorului şi profesorului. Cine şi-ar fi putut închipui vreodată pe strălucitul întemeietor al Institutului nostru, pe neuitatul George Călinescu, fără o catedră la care să comunice rezultatele cercetărilor ştiinţifice, din care ne hrănim şi astăzi, şi mîine !? Sau cum ni l-am fi putut închipui pe marele nostru profesor Tudor Vianu, practicînd numai apostolatul muncii sale de la catedră, fără neistovita sa pasiune de savant cercetător?

Niciodată în practica lucrurilor, a activităţilor de specialitate, profesorul universitar n-a putut fi separat de omul de ştiinţă; că o vocaţie specială îl făcea pe unul mai bun vorbitor şi mai sistematic ordonator al materialului pe care îl înfăţişa la catedră, sau pe altul mai dăruit depistării şi interpretării de izvoare de istorie literară, asta era altceva ! Cele două tipuri de activitate s-au îngemănat totdeauna, pentru egalul folos al amîndurora în cele mai reprezentative figuri ale culturii româneşti şi mondiale.

Iar pe de altă parte, strîngerea tuturor forţelor în mari colective de cercetare înseamnă o necesară sinteză de acţiuni privind viitorul ştiinţei naţionale. A devenit într-adevăr un postulat al vremii noastre ideea că obiectivele cele mai de seamă ale unei culturi nu pot fi atinse decît prin cercetarea colectivă. Deşi nici înaintaşilor nu le-a fost străin gradul acesta şi fundarea Academiilor a însemnat una din primele recunoaşteri ale unei

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 1, p. 9—11, Bucureşti, 1974.

imperioase nevoi de lucrare în comun în scopul elaborării unui dicționar, a unei gramatici, a stabilirii corpus-urilor de documente etc.

Și ce semnificație acordau savanții noștri din trecut acestei lucrări colective și intrării în comunitatea care o înfăptuiau, se poate deduce din cîteva vorbe cu un sens foarte adînc, spuse de Vasile Pârvan, în răspunsul său la discursul de recepție al lui Dimitrie Gusti, în iunie 1923. Purtînd gîndul său către cele mai înalte zone, arheologul Daciei considera opera colectivă a Academiei ca un alt tip de viață, superior. El spunea :„Ceremonia în care sînteți astăzi deopotrivă oficiant și victimă, e menită a consacra trecerea voastră dintr-o viață într-alta. Devenind unul din cei treizeci și șase, Dumneavoastră ați dăruit ca jertfă toată viața voastră trecută, spre a fi primit în viața care începe acum altfel".

Firește, față de grandoarea operei întreprinse în colectivitate, ceva din ființa personală se jertfește. Dar, pe de altă parte, intrarea într-o astfel de operă care, singură doar, are șansele perenității, ne poate da tulburătorul sentiment al duratelor lungi, al prelungirii noastre în cei care ne vor continua, desăvîrșind lucrarea peste timp. Am îndrăzni să spunem și noi un *non omnis moriar*, fiindcă putem încerca chiar un sentiment al nemuririi legate de o acțiune ce se desfășoară în succesiunea generațiilor. Și cercetarea științifică nu face decît să lege între ele verigile unei istorii.

Continuăm astăzi în Institut munca în colective, confruntați cu planurile care încep, încă de pe acum, să epuizeze secolul, și încercăm să păstrăm aprinsă flacăra sacră a pasiunii lui George Călinescu, considerînd că, într-o comunitate, liantul cel mai prețios îl constituie tradiția și valorile. Dorim ca amintirea lui George Călinescu să însemne pentru noi o putere propulsoare spre viitor — ca aceea, de pildă, a doctorului Cantacuzino pentru Institutul ce-i poartă numele, emoționant revelată într-un recent simpozion academic.

Așa se leagă tradiția de înnoire, așa se merge cu respect și entuziasm dinspre trecut înspre viitor, într-o ascuțită și mereu trează conștiință a continuității, a permanențelor care subsumează toate etapele istoriei naționale moderne.

Îndrăznim să sperăm, în pragul acestui an jubiliar care ne obligă la regrupări de forțe, în vederea unor țeluri mai temerare, mai nobile, îndrăznim să sperăm că *Revista de istorie și teorie literară*, intrată într-o nouă etapă de existență, va suferi o binevenită metamorfoză. Ea va rămîne o oglindă care va reflecta în primul rînd viața Institutului, cu toate preocupările sale mai vechi și mai noi, după ramurile disciplinelor pe care le slujește. Nu vrem însă ca revista să aparțină grupului restrîns de cercetători ai Institutului. O astfel de exclusivitate ar crea o falsă perspectivă asupra muncii noastre și a legăturii cu viața de specialitate din afară. Toți specialiștii, din țară, ca și din străinătate, sînt și vor fi „între noi", prin rezonanța operelor lor ; dorim să-i avem printre noi și în chip explicit, în paginile revistei, cu colaborări care să răspundă preocupărilor noastre comune. Prin întîlniri, prin dezbateri, cu participarea cea mai largă de

cercetători, critici şi istorici literari, profesori de literatură, scriitori şi ziarişti, nădăjduim să aducem o contribuţie substanţială la elucidarea problemelor şi întrebărilor literaturii şi artei, aşa cum le ridică puternicele talazuri ale vieţii noastre sociale, *azi*, la treizeci de ani de la insurecţia naţională, aşa cum le cere discutate şi rezolvate conducerea partidului nostru. Am dori ca în Institutul nostru să se descopere inima generoasă a eforturilor conjugate ale cercetării, învăţământului, uniunilor de creaţie etc., urmărind să dăm răspunsuri mult aşteptate, teoretice şi practice, la întrebările nenumărate, puse pretutindeni, să realizăm adevărate sinteze ale culturii noastre, în perspectiva umanismului socialist.

NICOLAE BALOTĂ

PROBLEME ACTUALE ALE CRITICII

1. MUTAŢII ÎN STRUCTURA CRITICII LITERARE.

Trăim într-o epocă în care critica este şi trebuie să fie altceva şi mai mult decît o simplă instanţă de judecată estetică. Într-un secol în care literele şi artele au trecut printr-o profundă criză a tiparelor, a structurilor, a instrumentelor, într-un secol în care Avangarda a clamat, pe diferite glasuri, moartea artei şi a artisticului, în care valorile estetice au fost supuse unor grave seisme şi creaţia s-a vrut altceva decît producerea unor simple obiecte estetice delectabile, era firesc ca nici critica să nu se mai mulţumească cu orizonturile, clişeele şi uneltele străvechi ale unui tribunal estetic. Tendinţe noi ale criticii au dus la o lărgire a spaţiului propriu demersului critic. Astfel, critica actuală utilizează spaţiul creaţiei artistice pentru a institui dezbateri ce nu sînt numai estetice. Sau, mai exact, opera de artă se oferă criticului ca un univers ce se cere explorat, pus în relaţii cu alte universuri şi valorizat cu judecăţi de valoare ce ţin de un orizont axiologic mai vast decît cel strict estetic. Desigur, transcenderea esteticului implică, cel puţin, traversarea lui, înseamnă utilizarea criteriilor estetice. Parafrazînd o frază a lui Locke, după care n-ar fi nimic în intelect ce să nu fi trecut în prealabil prin simţuri, tot astfel am putea spune că nici o critică transestetică nu se poate dispensa de experienţa estetică. Dealtfel, o experienţă autarhică a valorilor, închise în sfere separate între ele — aici sfera estetică, dincolo cea etică ori social-politică — este o iluzie.

De aproximativ un secol, critica nu mai e instanţa austeră, întrucîtva scolastic-academică a unui tribunal al literelor. Ea este o artă şi o disciplină ce-şi caută şi găseşte rigorile, o artă care a fost şi este practicată adeseori de mari artişti înzestraţi cu o înaltă şi lucidă conştiinţă, dar şi o disciplină ce-şi formulează încă criteriile, categoriile, ce-şi făureşte uneltele. Evoluţia criticii literare din ultimele două decenii face tot mai mult dintr-însa terenul de întîlnire al creaţiei literare cu meditaţia filozofic-estetică, pe de o parte, cu voinţa unei sistematizări ştiinţifice pe de altă parte. Faptul că marile curente filosofice ale timpului, ca şi diverse ştiinţe care-şi propun explorarea sistematică a universului uman — psihologie, antropologie, sociologie, etnologie etc. — îşi descoperă relaţii cu tărîmul faptelor literar artistice, faptul că ele oferă perspective asupra literaturii şi

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 1, p. 13–22, Bucureşti, 1974

artelor dovedește necesitatea unei mutații în statutul criticii. Aceasta devine locul unor dezbateri esențiale privind condiția umană.

Istoria gîndirii va consemna, fără îndoială, în secolul nostru, o criză a ideii de om, a situației omului în raport cu lumea, cu societatea, cu el însuși. Criza cea mai gravă, în acest sens, cea mai bogată în implicații felurite din cîte a cunoscut conștiința de sine a omului. Niciodată, poate, „problema omului" nu s-a pus cu mai multă ardoare decît acum, cînd insul modern și-a apărut sieși problematic. Grave experiențe au solicitat, desigur, conștiințele. Experiențe la limita umanului — în marile conflagrații mondiale, în lagărele de concentrare etc., — precum și experiențe rezultînd din explorarea sistematică a acestor limite. Degradarea, prăbușirea unor sisteme de valori desuete, descompunerea umanismului clasic și tendințele de constituire a unui nou umanism au impus, de asemenea, o mai atentă cercetare a universului uman. De aici, eflorescența disciplinelor care își propun să studieze acest univers.

Năzuind spre o mutație în conștiință, omul contemporan se caută pe sine. De aceea, nimic mai semnificativ decît apariția în conștiința filosofică a secolului al XX-lea a necesității constituirii unei antropologii filosofice. Desigur, adagiul socratic „cunoaște-te pe tine însuți" are o venerabilă vechime, și s-au putut scrie istorii ale antropologiei filosofice, sau, mai exact, ale filosofării cu privire la ființa umană, din Antichitate pînă la Renaștere (B. Groethuysen) ori de la Renaștere încoace (W. Dilthey). Dar încercările mereu reînnoite ale omului de a se sesiza pe sine dobîndesc abia în acest veac stringență și intenționalitate. Rolul gîndirii marxiste în procesul elaborării unei antropologii moderne a fost hotărîtor.

Critica literară actuală tinde din ce în ce mai mult să devină un teren al confruntărilor ideologice, literatura și artele oferind asupra omului, asupra creației umane, asupa comunicării umane, asupra concepției despre lume și viață, documente de prim ordin, ce se cer interpretate, înțelese, valorificate, combătute ori promovate. Asistăm, așadar, la metamorfoza radicală în natura criticii literare, ca și în statutul însuși al criticului literar. Căci, critica joacă și va juca tot mai mult un rol mai important decît acela de epifenomen al literaturii. Nu mai poate fi vorba de predominarea unei estetici a voluptăților estetice. Orice mutație antropologică aduce schimbări în conștiința de sine a omului. Literatura nouă reflectă asemenea mutații, uneori inconștiente, alteori perfect conștiente. Or, critica este terenul pe care conștiința de sine a omului creator își întreprinde lucid experiențele sale. Trebuie să înțelegem că există nevoia unor modalități noi ale criticii, care nu exclud nevoia oricăror altor forme de critică tradițională. De aceea se cer dezbătute toate formele, practicile, instrumentele noi ale criticii, ce se propun în zilele noastre. Căci critica trebuie să devină o exploratoare a efortului uman în sfera valorilor mai curînd decît jocul unei inteligențe discursive sau al fluctuațiilor gustului pe marginea creației artistice. Se cere o exporare sistematică a tărîmurilor diverse pe care le oferă — ca să folosim termenii hegelieni — spiritul obiectiv și obiectivat în ipostaza sa literar-artistică.

Asistăm, în ultimii ani, la un proces de maturizare a unei conștiințe noi pe tărîmul literelor românești. Înviorarea sensibilă a spiritului critic este o dovadă în acest sens. Căci ce este critica literară dacă nu însăși conștiința de sine a unei literaturi?

2. CONŞTIINŢA NOUĂ ÎN CRITICA ROMÂNEASCĂ.

Trebuie să înţelegem deci că în epoca noastră critica joacă şi va juca un rol mult mai important decît acela de epifenomen al literaturii, al creaţiei artistice. Critica nouă este şi trebuie să fie mai puţin auxiliară creaţiei, ancilla literaturii, şi mai mult conştiinţa propulsoare, activă, a literaturii, mai puţin o judecătoare a valorii ori a nonvalorii unei opere şi mai curînd o exploratoare a efortului uman în sfera valorilor. Scriitorul este cel care scrie „literatură" ; el nu poate fi obligat să scrie „despre literatură". Şi totuşi, toţi cei mari, de o sută de ani încoace, au făcut-o. Critica nu mai este un gest secund, ci, dimpotrivă, fiind însăşi conştiinţa literaturii, tinde să devină un preambul necesar al oricărui act literar. Căci critica oferă terenul pe care conştiinţa de sine a omului creator îşi întreprinde lucid experienţele sale. Şi e firesc ca acela care se întreabă asupra pasiunilor, instituţiilor, lucrurilor, fiinţelor, ca şi asupra verbului, în legătură cu creaţia literar-artistică a omului, deci criticul, să joace un rol activ primordial în procesele vieţii literare şi, în genere, în cele ale vieţii şi societăţii. Desigur, nu e vorba de un primat în ierarhia demnităţilor scriitoriceşti (criticul nu primează asupra poetului, dramaturgului etc.), ci de un primat în ordinea funcţiilor scriitoriceşti. Poetul nu mai poate fi doar cel care se manifestă şi comunică un mesaj cît timp el nu distinge, nu separă, nu se foloseşte de acribia critică, deci cît timp el nu se dublează cu un critic. Sîntem în era construcţiei, nu a simplei expresii, critica e construcţie lucidă şi temelie a oricărei expresii. Poate să sune bizar, dar mediatul, reflectarea, primează asupra imediatului, a unei inspiraţii nereflectate.

Ne-am obişnuit să privim apariţia literaturii române moderne ca un proces petrecut sub zodia romantismului, a unei estetici a expresiei. Firește, nu e întrutotul eronată o asemenea perspectivă. Dar, înţelegem tot mai limpede, pe măsură ce studiile istorico-critice se înmulţesc, că momentele-cheie în evoluţia literelor române de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea încoace, au fost marcate de prezenţa predominantă a unor factori vizionari de natură ideologic-critică. Înainte de a se exprima în opere lirice, epice, geniul românesc s-a căutat pe sine, am putea spune, s-a construit pe sine pe tărîmul reflecţiei critic-istorice. Filologi, istorici, cugetători, cărturarii Şcolii ardelene au defrişat ln lung şi în lat un spaţiu pentru cultura română. Pe acest spaţiu ei au proiectat zidirile lor. Vizionar, desigur, poet dar animat de misionarismul cultural al dascălului său ardelean Gheorghe Lazăr, Heliade va continua, ca şi Asachi, ca şi paşoptiştii mai apoi, o zidire cu temelii eminamente critic-istorice. „Dacia literară" îşi propune un program care nu este un manifest artistic, ci unul critic, privind integrarea tradiţiilor, valorificarea tezaurului naţional. Cel care, prin cuvîntul şi actele sale, a exercitat magisteriul critic al generaţiei de aur a literaturii noastre clasice, Titu Maiorescu, a fost un om al Logosului. Logician şi cuvîntător, criticul acesta pasionat de Logos (singura pasiune pe care acest om, care şi-a reprimat de atîtea ori orice patos, şi-a îngăduit-o) a înţeles ca nimeni însemnătatea criticii, a cuvîntului reflectat, într-o limbă literară ce prindea fiinţă, într-o cultură în formare. Bunul simţ prezidează la operaţiile sale filologice, ca şi în campaniile sale de ecarisaj cultural, purtate, în primul rînd, pe tărîmul cuvîntului. Într-o perioadă a culturii noastre

cînd cuvintele o luau razna, folosite anapoda, necomunicînd cu realitatea şi înşelînd conştiinţele, într-o vreme în care Caragiale a fost parcă împins să creeze comedia vorbelor, Titu Maiorescu, înţelegînd că o ordine a culturii implică o ordine a cuvîntului, flagelează beţia de cuvinte şi devine marele inchizitor al formei fără fond. Logicianul este filolog, atent pînă la minuţiile ortografiei, iubitorul de raţiune se dovedeşte iubitor de cuvînt, apărător al limbajului-realitate. Titu Maiorescu a fost, poate, unul dintre cei dintîi moderni care au înţeles sensul limbii, ca o casă a fiinţei, a fiinţei umane, a fiinţei unei culturi, a unei literaturi şi a fiinţei unei naţiuni.

Asemenea constructori ai edificiului culturii noastre naţionale au fost, în descendenţa criticii maioresciene, ca şi a zidirii marilor precursori, un E. Lovinescu, un G. Călinescu, un Tudor Vianu şi atîţia alţii.

Într-o epocă în care cultura noastră trece prin mai profunde mutaţii decît cele ale epocii maioresciene, în care logosul cunoaşte mai acute şi mai înalte solicitări, în care ponderea etică a cuvîntului trebuie mai mult decît oricînd să depindă de autoritatea morală a cuvîntătorului, necesitatea unei critici fundată pe o semiologie, pe o filosofie a cuvîntului şi pe o estetică este evidentă.

3. CRITICĂ DIRECTOARE, CRITICĂ NORMATIVĂ.

Legitimarea demersurilor unei conştiinţe critice normative se pune cu totul altfel azi, decît pe timpul lui Maiorescu. Aceasta nu numai pentru că am depăşit „vîrsta plastică" despre care vorbea Vladimir Streinu, înţelegînd prin aceasta era dibuirilor de început ale unei literaturi. Epoca lui Maiorescu, Eminescu, Creangă şi Caragiale nu mai era, dealtfel, o asemenea „vîrstă plastică" prin maturitatea ei (ceea ce nu exclude ca, mai tîrziu, ezitările „vîrstei plastice" să nu devină iar evidente, istoria literară cunoscînd faze mai tîrzii de imaturitate ce par să fi „uitat" maturitatea predecesorilor). O nouă critică normativă ar avea azi un alt sens, înainte de toate, pentru motivul că, de la marea cotitură a literelor şi artelor moderne, *norma* literară are un sens cu totul diferit de acela pe care-l aveau preceptele clasice. În acest sens, adevăratele conştiinţe critice care au avut o înrîurire directă asupra creaţiei literare moderne, n-au aparţinut criticilor de meserie, ci acelor literaţi care au practicat o critică fermentativă.

O conştiinţă critică specială, într-un sens profetică, a aparţinut în marile epoci ale literaturii unor creatori, mai curînd decît criticilor. Poetul-critic, avînd un dar special al entuziasmului (în sensul arhaic etimologic al cuvîntului), dar înzestrat şi cu o luciditate excepţională, e un „fenomen" îndeosebi modern. Ne-am obişnuit să considerăm unii critici moderni, de la Sainte-Beuve la Thibaudet, de la De Sanctis la G. Călinescu — conştiinţe valorizatoare dar nenormative — drept modelele exemplare ale genului, uitînd că operele lor de distinsă inteligenţă, interpretare subtilă a creaţiei literare, n-au constituit fermentul nici unei creaţii, nu şi-au pus sigiliul asupra nici unei şcoli, nici unui curent, aşa cum au constituit-o, marcînd literatura din timpul lor şi din timpurile viitoare, Arta poetică a lui Horaţiu, scrierile normative ale unui Boileau, ale lui Pope, ale unor romantici sau chiar — pentru epoca mai nouă în care au apărut acele

modele ale inchiziției interpretative critice pe care le-am pomenit — eseurile de critică fermentativă ale lui Poe, Baudelaire, Valéry, Eliot sau Goltfried Benn, ori manifestele-program care periodic au fecundat literele și artele, ca acelea ale unui Apollinaire, Ungaretti, Breton ș. a. m. d.

Dacă critica de interpretare se poate aplica operelor aparținînd unor epoci, școli, curente diferite, critica de îndrumare și îndeosebi cea fermentativă trăiește *în* și *din* literatura pentru care este valabilă, și care este întotdeauna contemporană cu critica, fiind literatura care „se face", congeneră cu critica corespunzîndu-i structural. O adevărată critică directoare este, de fapt, conștiința unei literaturi care *devine*. Între direcția de conștiință a criticului (cu vocație în acest sens) și poetul cu care comunică, există o corespondență, o *analogia entis*, o pulsație subiacentă, tinzînd spre echilibrarea nivelelor ca în vasele comunicante. Dacă primul gest al criticului director este *înțelegerea* prin *interpretare* adecvată a poetului, demersul său esențial este acela al *catalizării* prin verbul critic al reacțiilor literare viitoare.

Între critica creatoare, critica normativă și critica fermentativă nu există o identitate structural-funcțională, dar există concatenațiune a finalităților urmărite, ca și a unei forma mentis din care derivă. Ele nu se opun criticii de interpretare ci o presupun. Putem opune, desigur, metodologic unei critici descriptiv-signaletice orice formă de critică normativ-directoare. După cum într-un dicționar se dau definițiile cuvintelor, citîndu-se texte, producîndu-se documente pentru a *semnala* sensurile în uz sau sensurile care au existat vreodată, ale acelor cuvinte, tot astfel o critică descriptiv-signaletică semnalează structurile, semnificațiile, funcțiile operelor literare existente. Dicționarul nu decide asupra sensurilor unui cuvînt, ci le semnalează pe cele existente. Orice critică normativă trebuie, însă, să decidă asupra sensurilor, să *numească* ceea ce nu are încă nume. Ea nu descrie doar ceea ce *este* ci revelînd esențele decide asupra semnificațiilor. Însăși elementara căutare a sensului *just* (mai mult sau mai puțin adecvat intenției creatorului, adecvat intenționalităților operei) presupune cunoașterea *normei* și comentarea sau aplicarea ei. A nu se confunda, însă, norma cu regula, critica normativă cu pedanteria pedagogizantă.

Nu trebuie exclusă, firește, judecata din actul critic. E adevărat că o critică judecătorească a cărei balanță înclină între valoare și non-valoare este un stadiu esențial dar primar al oricărei critici. Titu Maiorescu a practicat excelent o asemenea critică, îndeosebi atunci cînd trebuia să condamne non-valoarea. A urmări, a descoperi, a surprinde însă valoarea, mai exact, complexul de valori, punîndu-l „în valoare", iată itinerarul unei critici care înlocuiește rigoarea justițiară prin subtilitatea pe care îmi permit să o denumesc hermeneutică.

Dar, fără îndoială, judecata e atît de necesară, încît aș preconiza extinderea jurisdicției sale asupra erorilor, a locurilor comune din critica literară, asupra pseudoprincipiilor, a falsei critici. Pe scurt, nimic mai necesar, într-o critică sănătoasă, decît o critică a criticii. Dialectica legăturilor, și dincolo de aceasta, respirația oricărei culturi pretinde, deopotrivă, cultivarea legăturilor și dezlegarea lor, contactul dătător de viață și distanțarea critică. O conștiință critică viguroasă nu e robită nici unui fetiș, nu cunoaște opreliștea nici unui tabu. Aș dori o critică a criticii ironică (ironia fiind

scalpelul necesar al oricărei critici) dar nu înveninată de vehemențele eului rănit. O critică din care n-ar lipsi autoparodia. E adevărat că niciodată această critică de sine a criticii nu poate, nu are voie să meargă pînă la anihilarea de sine prin denegarea succesivă a pozițiilor sale anterioare. Nimic mai eronat decît absolutizarea unui relativism critic. Împotriva unui atare relativism și a urmărilor sale, am vorbit despre nevoia principialității, a normativității și am rostit (în legătură cu Maiorescu) cuvîntul mult detestat : dogmatic. Un fapt e sigur: dacă nu vom încerca să depășim pe predecesorii noștri, dacă nu vom năzui spre o critică mai *adevărată* decît a lor, chiar opunîndu-ne lor acolo unde e necesar, nu vom putea să-i ajungem din urmă. Căci critica maioresciană, lovinesciană, călinesciană, toate marile experiențe critice ale trecutului nostru, își continuă viața. Și cred că un critic nu e niciodată mai viu decît atunci cînd, după moarte chiar, este combătut, stîrnește pasiuni.

4. ACTUALITATEA EȘEULUI.

Cred că nu ar trebui să mai pledăm pentru un gen care, în literatura noastră, a fost strălucit ilustrat și reprezentat : *eseul*. Avem o bogată tradiție a eseisticii. Al. Odobescu, Vasile Pârvan, Paul Zarifopol, Lucian Blaga, G. Călinescu, Camil Petrescu, Mihai Ralea, Tudor Vianu sînt doar cîteva dintre numele pe care le-am putea aminti dintr-o serie mult mai bogată. Sîntem convinși că o antologie a eseului, care ar cuprinde unele din scrierile remarcabile de acest gen ale scriitorilor amintiți și ale altora, ar demonstra existența unei vocații speciale a geniului românesc pentru eseu.

Dar nu numai cercetarea tezaurului nostru eseistic, ci și considerarea anumitor realități ce țin de statutul actual al culturii, al creației spirituale din țara noastră, ne îndeamnă să vorbim despre *actualitatea eseului*. Asistăm, incontestabil, la o efervescență creatoare pe toate tărîmurile literelor și artelor. Abundența creației determină, firește, o diversificare, o adîncire a reflecției asupra creației. A crescut mult interesul public pentru problemele literare și artistice. Lucrările de estetică, de filozofie, nu mai sînt căutate doar de specialiști. Poate fi semnalată o sete autentică pentru o literatură de idei. În aceste condiții, un reviriment în domeniul eseisticii n-a devenit doar posibil, ci și necesar. Există, într-adevăr, climatul spiritual necesar discuției fecunde. Or, eseul este tocmai genul înzestrat cu valențe deosebite, care poate contribui la elucidarea ideilor pe calea discutării lor, cu competență și rigoare, cu preocuparea statornică pentru finalitatea discuțiilor.

Eseistica e literatură de cunoaștere în sensul cel mai înalt al cuvîntului. Eseistul descoperă relații noi între fapte, descrie și analizează fenomene diverse, stabilește adevăruri și propune, mai presus de orice, imagini noi ale universului uman. Dar nici caracterul literar, creator, al eseului nu poate fi contestat. Chiar atunci cînd interpretează operele altora, cînd le analizează, eseistul are nevoie de spontaneitate, de fantezie. El este, fără îndoială, un creator, ca și romancierul, poetul ori dramaturgul. Creația ține de condiția eseului. Desigur, eseistul creează pornind de la unele ele-

mente care au trecut printr-un proces prealabil de creaţie. Fapte aparţinînd culturii umane şi, îndeosebi, faptele istorice, operele literare şi de artă, ideile filosofice intră în spaţiul meditaţiilor eseistului.

Observăm în zilele noastre o tendinţă a genurilor literare spre o apropiere de modalitatea eseistică. Mari romane apărute în secolul XX — printre care *În căutarea timpului pierdut* al lui Marcel Proust, *Omul fără calităţi* al lui Robert Musil sau, la noi, *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război* — fără să fie eseuri, au în ţesătura lor reflecţii morale, cugetări filosofice, largi pasaje cu un pronunţat caracter eseistic. Firește, un roman-eseu, o piesă de teatru-eseu, sînt specii hibride, neviabile, oricîtă ingeniozitate ar dovedi autorul lor ; operele citate mai sus rămîn în esenţa lor romane şi din aceasta se reclamă viabilitatea formulei literare. Eseul nu este nicidecum un gen hibrid — între literatură şi ştiinţă, între proiectarea unor ficţiuni şi căutarea adevărului. Nimic mai străin de spiritul autentic al eseului decît compromisurile : romanţarea istoriei, vulgarizarea, diluarea ideilor, literaturizarea nejustificată.

Eseul nu pretinde cititori specializaţi într-un domeniu sau altul. Nu oricine poate citi şi înţelege un tratat de fizică nucleară. Dar orice om înzestrat cu receptivitate, inteligenţă, cultură medie generală poate savura o carte de eseuri literare. Desigur, *diletantismul e o primejdie a eseisticii*. Eseistul nu e un simplu amator, un diletant superficial. Specialişti riguroşi într-un domeniu — filologi, istorici literari ori arheologi —au scris eseuri în care cunoştinţele lor de specialitate erau folosite în elaborarea unei construcţii literar-eseistice. Eseul este un gen literar accesibil fără să coboare nivelul expunerii, fără să renunţe la eventuale referiri savante. Eseistul este un gînditor-scriitor care oferă o operă literară accesibilă oricui. O operă care este o construcţie în sensul deplin al cuvîntului. A scrie un eseu înseamnă a *edifica* cu ajutorul datelor concrete, al imaginilor, al preceptelor, un tot unitar. Aparenta lipsă de rigoare a ideilor prezente în cuprinsul unui eseu este doar un mod lipsit de pedanterie de a trata un subiect. Căci un eseu al lui G. Călinescu ori Tudor Vianu apare — atunci cînd îl „demontăm" printr-o analiză critică — tot atît de riguros ca un studiu al aceloraşi scriitori şi cugetători. Eseul nu e lipsit de metodă şi nu se slujeşte de o singură metodă. Tocmai pluralitatea instrumentelor de care se foloseşte, a căilor pe care le urmează îi este caracteristică. Eseistul se slujeşte de descriere şi de analiză, foloseşte deducţia şi inducţia. Gen prin natura sa mobil, eseul pretinde o dialectică suplă a ideilor. În depistarea neadevărului, în critica raţionamentelor false, a conţinuturilor neautentice, a formelor neadecvate, filosofia marxistă oferă creaţiei şi construcţiei eseistice îndreptarul necesar.

Formă activă de investigare a realităţii şi a conştiinţei, gen avînd bogate posibilităţi expresive, bucurîndu-se de o largă audienţă, eseul constituie azi, în cultura noastră, o prezenţă ce nu poate fi neglijată. În condiţiile noi ale literaturii şi gîndirii filozofice materialist-dialectice din ţara noastră, eseul va cunoaşte, fără îndoială, o înflorire pe linia bogatelor sale tradiţii.

5. SPIRIT SELECTIV ÎN RECEPTAREA VALORILOR CULTURII UNIVERSALE.

Trăim într-un secol în care prin cercetările lor oamenii de ştiinţă contribuie la „lărgirea" unui cosmos al realităţii fizice cunoscute; tot astfel, gînditorii, literaţii şi artiştii multiplică şi lărgesc perspectivele noastre asupra universului uman. Ceea ce avem mai valoros în literatura şi arta acestor timpuri participă la o asemenea explorare a lumii, la o lărgire a orizonturilor. Desigur că, înainte de toate, creaţia originală a scriitorilor şi artiştilor noştri trebuie să ne mijlocească această deschidere spre univers. Esenţială este, în acest sens, legătura lor cu realitatea contemporană, cu experienţa omului din zilele noastre. Dar la această experienţă directă se adaugă alta, mijlocită prin operele mari ale trecutului. Unul dintre cele mai importante procese care s-au desfăşurat şi continuă să se desfăşoare în cultura română este acela al valorificării moştenirii culturale. Îndeosebi în ultimii ani au fost puse în circulaţie, după criterii ştiinţifice, filtrate cu ajutorul spiritului critic, operele de seamă ale înaintaşilor.

Un fapt tot atît de însemnat petrecut pe tărîm cultural este deschiderea — nu mai puţin critic valorizatoare — spre un larg interes al literelor şi artelor. O activă politică a traducerilor, ca şi înmulţirea studiilor critc-istorice au făcut să putem afirma azi că marile valori ale culturii universale n-au rămas străine, necunoscute conştiinţei literar-artistice româneşti din zilele noastre.

De primă însemnătate este pentru această conştiinţă întrebarea: *cum ne raportăm la aceste valori?* O condiţie prealabilă, esenţială, a oricărui contact fecund cu valorile literaturii sau artei universale este lipsa oricărui complex de inferioritate faţă de acestea. Avem o literatură bogată şi diversă, bine reprezentată în toate genurile şi modalităţile, avînd un trecut ce-şi revelează necontenit alte şi alte comori, mereu alte feţe încă nedeajuns explorate. O literatură contemporană în plină efervescenţă creatoare ne îngăduie să nu mai căutăm cu dinadinsul — ca generaţiile trecute — o „sincronizare" docilă cu contemporaneitatea universală, ci să fim cu adevărat sincroni cu realităţile lumii moderne. De aceea, repet, preţuind la justa lor valoare creaţiile literaturii şi artei universale, din trecut ca şi din prezent, ne situăm faţă de ele în poziţia acelora care, la rîndul lor, au contribuit şi contribuie prin opera lor la sporirea acestor valori. Sîntem participanţi egali la îmbogăţirea unui tezaur al culturii şi nici un sentiment de subordonare nu trebuie să afecteze desfăşurarea elanului nostru creator. Aşadar, nici un complex de inferioritate în raport cu valorile culturii universale. Care sînt acestea şi cum pot fi ele asimilate de organismul viu al culturii naţionale? Fără să încercăm o clasificare, putem vorbi despre operele „clasice" ale literaturii şi despre cele „moderne".

Înainte de toate se cere asimilată lecţia clasicilor. Niciodată în trecutul culturii noastre n-am avut o perioadă în care să se fi urmărit mai sistematic răspîndirea marilor opere ale clasicilor literaturii universale decît în anii noştri. Ediţii intregale sau parţiale, colecţii de traduceri, ca şi studiile aferente, oferă unui public larg cunoaşterea autorilor şi a celor mai de seamă opere. De la Homer, prin tragicii greci, pînă la marii prozatori şi poeţi ai secolului trecut, o sumă a literaturii universale ne stă la îndemînă în bune tălmăciri româneşti. Să amintim unele din realizările

cele mai recente : o superbă ediție a operelor minore ale lui Dante, marea serie a *Operelor* lui Dostoievski, colecția ce se îmbogățește mereu a istoricilor antichității și atîtea altele. Pentru întîia oară avem un Homer complet (prin traducerea „minorelor" homerice). Avem mai multe versiuni ale aceleiași capodopere : *Hamlet*, *Faust* ori *Divina comedie*. Studiile istorice, critice s-au înmulțit și ele. De curînd a apărut *Literatura latină* de Jean Bayet. Marele congres „Ovidianum", care s-a ținut recent în țara noastră, a fost salutat printr-o vastă monografie *Ovidiu — Omul și Poetul* de Nicolae Lascu. Toate acestea nu sînt decât cîteva cazuri exemplare dintr-o serie mult mai bogată de opere. Dar numai numărul acestora, și nici chiar calitatea traducerilor ori a studiilor nu conferă deplina sa valoare culturală tezaurului „clasic" pe care ni-l apropiem. Pentru ca acesta să fie cu adevărat asimilat, el trebuie receptat din perspectiva propriei noastre culturi, cu antenele propriei noastre experiențe, a viziunii despre lume care ne aparține. Lecția clasicilor nu este doar una estetică sau de strict meșteșug literar. Marii scriitori ai literaturii universale sînt exemplari, firește, pe plan artistic, dar și pe un plan mai larg al valorilor umane. Or, aceste valori se cer confruntate cu propria noastră ordine și ierarhie a valorilor. Astfel, de pildă, asimilarea operei unui mare scriitor, subiect al atîtor controverse critice, cum a fost Dostoievski, nu se poate efectua decît prin mijlocirea unei experiențe literare și de viață pe care ne-o oferă existența noastră. O asemenea metodă de asimilare prin utilizarea unei perspective ce aparține culturii române apare în studiile — numeroase — care i-au fost dedicate în timpul din urmă marelui scriitor.

Cu atît mai atent — atent critic — trebuie să fie procesul de receptare a operelor literaturii și artei universale contemporane, domeniu în care nu a funcționat întotdeauna discernămîntul necesar. Desigur, epoca modernă, chiar secolul nostru, nu mai puțin decît epocile mai vechi, își are „clasicii" ei. Se vorbește tot mai mult despre clasicii secolului XX. Și aceștia „consacrați", ca și alții a căror operă este subiectul celor mai aprige controverse, merită să fie cunoscuți, iar editurile noastre oferă traducerea operele lor, ca și studiile închinate lor. Tot ce e mai reprezentativ în literatura secolului nostru și-a găsit sau urmează să-și găsească în viitorul apropiat locul în planurile editoriale, în colecții cum sînt : „Romanul secolului XX" sau „Cele mai frumoase poezii", sau „Studii" și „Eseuri" ale Editurii „Univers". Mai mult chiar decît în cazul clasicilor, interpretarea critică a acestor opere se cere lucid calificată. Mari seisme istorice ale secolului nostru, care au tulburat sufletul contemporan, au afectat numeroase din creațiile literaților și artiștilor. Valorile pe care ni le transmit aceștia sînt diverse, inegale. De aceea sînt absolut necesare o serie de disocieri critice în legătură cu aceste opere, disocieri care nu au însoțit întotdeauna operele traduse ; mai mult chiar, dorința de a fi „la zi" a dus la traducerea unor cărți din literatura occidentală fără o valoare deosebită, promovînd căutări artistice infructuoase. Trebuie să se cîntărească raportul valorilor, mesajul uman al operelor. Căci lectura unei cărți înseamnă o luare de atitudine. Această atitudine pe care o luăm față de operele literaturii universale derivă din propria noastră poziție în universul valorilor, din concepția noastră materialist-dialectică. Ea se cere cu atît mai elaborat critică cu cît cel care receptează este mai puțin un simplu lector al operelor literar-artistice, cu cît el însuși participă la construirea propriului nostru

edificiu cultural socialist. Snobismul, cosmopolitismul s-au strecurat uneori datorită lipsei de criterii, de discernămînt, absenței unei poziții și unor principii ferme în problemele culturale. Scriitorii, criticii, editorii, toți oamenii cuvîntului sînt chemați să-și manifeste în acest proces al receptării și asimilării valorilor culturii universale capacitatea selectivă. Nici o operă mimată, preluată în virtutea unei mode, adoptată fără discernămînt critic, nu poate să devină o parte integrantă a culturii poporului nostru care construiește societatea socialistă multilateral dezvoltată. Numai acelea care sînt alese, filtrate, apropiate prin prisma filosofică, estetică a propriei noastre viziuni marxiste despre lume și viață vor fi cu adevărat ale noastre, vor fertiliza propria noastră creație și vor contribui la lărgirea universului nostru spiritual.

Este un principiu de mare, de vitală importanță pentru edificarea noii noastre culturi socialiste.

ROBERT WEIMANN *

NOI TENDINȚE ÎN ISTORIA LITERARĂ

Cînd Ferdinand de Saussure a întemeiat modalitatea sincronică a studiilor lingvistice (mai degrabă ca să întregească decît ca să înlocuiască abordarea diacronică), era greu de prevăzut că se vor naşte din ea o transformare fundamentală a metodelor tradiţionale ale filologiei istorice, ca şi o profundă reacţie împotriva orientării istorice a ştiinţelor sociale. Tradiţia istorică a filologiei romantice şi pozitiviste a reflectat, general vorbind, nevoile şi posibilităţile unei conştiinţe sociale care a precedat atît declinul societăţii burgheze liberale cît şi criza relaţiilor dintre ştiinţă şi ideologie. Din această criză (care a fost şi o criză a individualismului şi a doctrinei lui „laissez faire") s-au dezvoltat cel mai pătrunzător spirit critic şi cele mai însemnate contribuţii ale noii filologii; standardele şi criteriile vorbirii individuale (*la parole*) erau întregite prin ideea unui sistem colectiv al simbolurilor lingvistice (*la langue*), iar empirismul „tinerilor gramaticieni" era înlocuit printr-un model mai abstract al analizei lingvistice, caracterizat printr-o tendinţă mai puternică de diferenţiere între componentele psihologice, fiziologice şi materiale ale limbajului. Urmărind aceste direcţii s-ar fi părut că există o speranţă de a construi o punte peste prăpastiile tot mai largi dintre metodele ştiinţifice, dintre studiul limbii

---

* Prof. dr. *Robert Weimann*, membru al Academiei de arte din R.D.G., şef de secţie la Institutul de istorie literară al Academiei de ştiinţe din R.D.G., s-a făcut cunoscut atît ca specialist în domeniul literaturii engleze şi americane, cît şi ca teoretician şi critic al noilor metode de abordare a operei literare.

Lucrările sale despre *Daniel Defoe*: *Introducere în opera romanescă*, Halle, 1962, dar mai ales cele despre Shakespeare: *Dramă şi adevăr în vremea lui Shakespeare. O contribuţie la istoria dezvoltării teatrului elisabetan*, Halle, 1958 şi *Shakespeare şi tradiţia teatrului popular, Sociologie, dramaturgie şi istorie socială*, Berlin, 1967, l-au impus ca analist al marilor opere literare în contextul social şi istoric care le-a generat. Cercetarea concretă a fost întovărăşită de teoretizarea abordării deterministe a literaturii, ca şi de critica teoriilor estetizante şi formaliste. Studiile lui Robert Weimann despre noile metode de cercetare în critica şi istoria literară sînt astăzi socotite unele dintre cele mai complete sinteze apărute în R.D.G., realizate dintr-un unghi de vedere marxist, ale direcţiilor contemporane în cercetarea literaturii. *„New Criticism" şi dezvoltarea ştiinţei literare burgheze. Istoria şi critica noilor metode de interpretare*, Halle, 1962; *Fantezie şi imitaţie*, Berlin, 1970, dar mai ales *Istorie literară şi mitologie*, Berlin, 1971, reprezintă documentate şi ferme analize marxiste ale criticii contemporane. Robert Weimann este colaborator al publicaţiilor *Weimarer Beiträge, Sinn und Form, Zeitschrift für Anglistik und Amerikanistik* şi al altor periodice ştiinţifice din R.D.G., Anglia, S.U.A. (nota trad., Roxana Sorescu).

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 1, p. 23—38, Bucureşti, 1974

şi orientările ideologice. Dar criza relaţiilor dintre ştiinţele naturii şi ştiinţele societăţii a fost amînată, iar implicaţiile ei ideologice au fost împiedicate să se manifeste de o nouă metodologie, care făcea abstracţie de dimensiunea temporală („ce grand obstacle à toute rationalité" [1]) şi care a culminat într-o triplă abstragere din „realitatea lingvistică externă": s-a făcut abstracţie (1) atît de vorbitori, cît şi de contextele sau situaţiile în care se manifestă vorbirea; (2)de subiectul sau obiectul discursului şi, în sfîrşit (3), de istoria limbii.

Nu mai este nevoie să apărăm astăzi teoriile evoluţioniste ale şcolii romantice şi tradiţiile pozitivismului filologic numai pentru a critica abstragerea din contextele sociale, ideologice şi istorice ale limbajului. Indiferent cît de rodnică a fost concepţia lui Saussure despre limbaj ca sistem de semne şi indiferent cît de stimulativă a fost teza că lingvistica poate deveni „le patron général de toute sémiologie" [2], noua modalitate de abordare reflecta şi adîncea tensiunea dintre metodele de cercetare şi lumea istorică. Într-o epocă de război şi revoluţie, de accentuare a diferenţierilor de clasă era stabilită concepţia unui *système* care, în ultimă instanţă, contribuia la diminuarea sau la rezistenţa faţă de schimbare şi faţă de istorie, concepînd de la început un „organisme linguistique interne" deosebit şi opus faţă de „les phénomènes linguistiques externes" [3].

Dar, împotriva separării tot mai accentuate dintre conceptul de sistem şi ideea de istorie s-au ridicat un număr de critici şi teoreticieni francezi care — într-un mod diferit, şi uneori cunoscînd vag încercările înrudite ale cercului de la Praga — au pretenţia de a pune sub semnul întrebării sau, cel puţin, de a modifica orientarea aistorică a structuralismului. Aplicînd principiile structurale la diverse studii sociale sau încercînd să introducă consideraţii istorico-sociale în analiza structurală, autori ca Roland Barthes, Lucien Goldmann, Lucien Sebag, şi, mai presus de toţi, Claude Lévi-Strauss au pus şi un număr de chestiuni metodologice în care teoria şi, parţial, practica istoriei literare este implicată direct sau indirect. Ba mai mult, o nouă „méthode structuraliste génétique en histoire de la littérature" [4], aşa cum a fost dezvoltată de Lucien Goldmann, a pretins ,nici mai mult nici mai puţin, decît că a provocat un„bouleversement radical" care ar fi într-adevăr „o răsturnare radicală a gîndirii obişnuite, aşa cum a fost formarea ştiinţelor naturale pozitive", la timpul ei; „L'analyse structuraliste-génétique en *histoire de la littérature* n'est que l'application à ce domaine particulier d'une méthode *générale* que nous pensons être la seule valable en sciences humaines [5]". În cele din urmă, programul acesta prevede „o revitalizare a cercetării istorice", care, aşa cum spune A. J. Greimas, va marca „le passage de la philosophie de l'histoire à la science de l'histoire" [6].

Natura extraordinară, ca să nu spunem extravagantă, a acestor pretenţii ridică unele întrebări critice în ce priveşte afirmaţiile metodologice

---

[1] Viggo Brøndal, *Linguistique structurale*, Acta Linguistica, I (1939), 7.

[2] Ferdinand de Saussure, *Cours de linguistique générale*, ed. Charles Bally şi Albert Sechehaye, ed. V, Paris, 1955, p. 101.

[3] *Ibid.*, p. 42.

[4] Lucien Goldmann, *La méthode structuraliste génétique en histoire de la littérature*, în *Pour une sociologie du roman*, Paris, 1964, p. 221 şi urm.

[5] *Ibid.*, p. 11.

[6] A. J. Greimas, *Structure et histoire*, *Les Temps modernes*, 22 (1966), 826.

ale abordării structuralist-genetice. În particular, care sînt bazele teoretice și practice pe care, în tradiția franceză, se aplică principiile lingvisticii structurale la studiul istoric al literaturii și societății? Notele ce urmează vor trata aceste chestiuni, abordînd critic unele dintre pozițiile cu cea mai mare influență din operele lui Roland Barthes (I) și Lucien Goldmann (II) și vor porni, de aici, la reconsiderarea unora dintre posibilitățile și problemele contribuției structuraliste la teoria și metoda istoriei literare (III)[7].

I

Una dintre primele manifestări ale respingerii structuraliste a principiilor tradiționale ale istoriei literare academice în Franța se poate afla în bine cunoscuta controversă Nouvelle Critique contra Critique Universitaire. Roland Barthes, în repetatele lui atacuri împotriva lansonismului, pornește de la postulatul că este necesar ceva mai mult decît o istorie a artei: conștiința relației dintre artă și istorie. Conform afirmațiilor lui Barthes, istoria literară academică tradițională, întrupată în Franța în opera lui Gustave Lanson, nu se mulțumește să ceară aplicarea unor standarde obiective, ci „elle implique des convictions générales sur l'homme, l'histoire, la littérature, les rapports de l'auteur et de l'oeuvre" [8]. Forma ei de ideologie particulară (pe care o poartă „dans le bagage du scientisme") se exprimă printr-un determinism și o așa-numită obiectivitate, care nu-și examinează niciodată nici propriile ei afirmații. Așa încît absența oricărei conștiințe de sine metodologice maschează o concepție despre artă care pare să fie istorică, dar care în realitate barează drumul istoriei.

Istoricul literar de formație academică (spune Barthes) acordă cea mai mare importanță surselor și biografiilor, și-și cheltuiește o mare parte a forțelor studiind un detaliu mărunt, dar „se va retrage fără luptă într-o concepție pur magică despre opera de artă cînd va trebui să atingă esențialul": el se oprește imediat ce se apropie de *l'histoire véritable*.

Este o acuzație provocatoare, care nu e însă lipsită de adevăr, deși, prin exagerare, pare a simplifica problema. Dar atunci, care e alternativa metodologică? În locul unei istorii a literaturii concepute dintr-un punct de vedere biografic, cronologic sau estetic, Barthes propune: „une histoire ... de la fonction littéraire"[9]. Esențial este să cercetăm nu opera individuală în legătură cu autorul, ci „le rapport entre *tout* l'auteur et *toute* l'oeuvre,

---

[7] Înțeleg aici prin „structuralism" opera inițială a lui Ferdinand de Saussure și cea a urmașilor săi imediați, ca și influența ei asupra unor critici literari francezi, precum Roland Barthes, sau asupra unor sociologi, precum Claude Lévi-Strauss. Acest eseu nu ia în considerare dezvoltările recente din lingvistica structurală, preocuparea ei crescîndă față de problemele de sintaxă și de semantică, realizările ei remarcabile în crearea modelelor generative sau îndrăzneața abordare metateoretică a gramaticii. Aceste note (scrise în 1969—1970) nu acordă întreaga atenție pe care o merită operelor celor mai recente ale unor autori precum Julia Kristeva și nici nu menționează încercările unor lingviști și critici precum Manfred Bierwisch, de a aplica principiile gramaticii transformaționale la studiul teoriei literare și al poeticii (vezi d.e. *Mathematik und Dichtkunst*, ed. Helmut Kreuzer, München, 1965, pp. 49—65; sau *Litteraturwissenschaft und Linguistik. Ergebnisse und Perspectiven*, ed. Jens Ihwe, Frankfurt am Main, 1971).

[8] Roland Barthes, *Essais critiques*, Paris, 1964, p. 253.

[9] *Ibid.*, p. 150.

un rapport des rapports, une correspondance homologique, et non analogique" [10]. În cazul clasicismului francez aceasta implică compoziția sociologică a publicului și funcția teatrului, în concepția lui („distracție? vis? identificare? alienare? snobism?"). Așa încît istoria literară implică sentimentul unei întregi epoci; cu alte cuvinte, exact ceea ce „dans l'auteur, n'est pas l'auteur lui-même" [11]. Ceea ce interesează nu este realitatea biografică, ci studiul funcțional al „tehnicienilor, regulilor, ritualurilor și al mentalității colective". Barthes conchide: „C'est donc au niveau des fonctions littéraires (production, communication, consommation) que l'histoire peut seulement se placer et non au niveau des individus qui les ont exercées. Autrement dit, l'histoire littéraire n'est possible que si elle se fait sociologique, si elle s'intéresse aux activités et aux institutions, non aux individus" [12].

Pe de o parte, Barthes se preocupă de „funcție" în contextul „producției, comunicării, consumului"; pe de altă parte, propune o „analiză imanentă" [13] a textului dintr-un punct de vedere strict estetic, „dans un domaine purement intérieur à l'œuvre". Pentru Barthes, o astfel de *analiză imanentă* implică o abordare, „qui s'installe *dans* l'œuvre" și „qui tient l'œuvre pour un système de fonctions".

Conceptul structuralist de „sistem de funcții' ridică o seamă de probleme și, în special, problema relațiilor cu funcțiunea socială ca fenomen aflat în schimbare. A recurge la *conștiința paradigmatică* (pentru care pledează Barthes) nu înseamnă a rezolva problema. Conștiința paradigmatică (ca și cea sintagmatică) este concepută pentru a explica relația dintre fiecare semn estetic particular și un stoc specific de alte semne (coexistente sau precedente). Ea implică existența unui stoc organizat sau a unei „memorii" a formelor pentru fiecare semn, „de care se autodiferențiază pe baza celei mai mici variații necesare pentru a produce o schimbare de sens ". Fără îndoială că o astfel de relație structurală poate fi de un mare interes și poate avea oarecare efect; dar cum va reuși ea, în istoria literară, să se împace cu un *ansamblu* de opere sau de genuri, aflate într-un proces istoric de schimbare, dispariție și creație? Pentru Barthes, *conștiința paradigmatică* se află într-o relație formală cu conștiința istoriei. Interesul ei nu se află în relația dintre *signifié* și *signifiant* (și nici nu consideră această relație supusă schimbării istorice), ci mai ales în modul în care semnificantul se raportează paradigmatic sau sintactic la un stoc autonom de alte semne. În acest sens, Barthes numește, cu o anume îndreptățire, conștiința paradigmatică" „une imagination formelle" [14]. Ea reprezintă „imaginația formală (sau paradigmatică)" care, preocupîndu-se exclusiv de variația elementelor recurente, cercetază numai latura formală a *semnificatului*, numai „rolul lui demonstrativ", cu alte cuvinte, semnul , nu referentul lui.

---

[10] Barthes, *Essais critiques*, p. 250.
[11] Barthes, *Sur Racine*, p. 152,
[12] *Ibid.*, p. 156.
[13] Barthes, *Essais critiques*, p. 250, 251.
[14] *Ibid.*, p. 211.

De aceea tendința lui este de a „goli" *semnificatul* [15]. În acest caz, apare cu claritate contradicția dintre conceptul sociologic de funcție ș conceptul de funcție „dans un domaine purement intérieur à l'œuvre" Ea rămîne nerezolvată atîta vreme cît „sistemul de funcții" structura pune în umbră întreaga dimensiune semantică a semnului și subestimeaz legătura (transformabilă) între semn și sistemul de referință, ca și relaț mult mai complexă dintre semn și referent. Cînd Barthes definește stru turalismul ca pe tranziția de la conștiința simbolică la conștiința paradi matică el face abstracție, în conceperea istoriei literare, de funcția ref rențială și mimetică a literaturii și de corelațiile ei sociale care (în tradiț realistă îndeosebi) reprezintă un moment *funcțional* cu mari consecinț *structurale*. Așa încît viziunea lui Barthes despre „o critică a funcțiilo și a semnificațiilor", prin care speră să producă o reorientare metodologic a istoriei, ridică mai multe întrebări decît cele la care poate răspunde. Pentr început, *funcția* socială a literaturii nu este un factor esențial în formare relației *structurale* dintre *signifiant* și *signifié*? Folosind ca punct de plecar o observație utilă (că semnul nu e determinat de *semnificatul* lui), structur liștii fac abstracție nu numai de orice considerare a speciei de artă *semnificat* al unui *semnificant*, dar, și mai accentuat, de orice considerare operei drept un produs. Ei tratează opera de artă nu ca pe „efectul u cauze ci ca pe semnificantul unui semnificat" [16]. În consecință, term care sînt acum considerați cu totul de prisos („precum izvor, gene mimesis" etc.) sînt ignorați împreună cu concepția despre opera de a ca produs, iar opera este complet subsumată conceptului de sem „L'œuvre serait le signe".

Antiteza deplorabilă între literatură ca „produs" și literatură „semn" (sau structură) reproduce la un nou nivel antinomia dintre ist și sistem. Nu mai rămîne loc, în acest caz, pentru o perspectivă istorică asu structurilor estetice care, prin interrelația funcțiilor lor paradigmatic referențiale, sînt atît semne cît și sens, imagine și *agens*, într-o lume afl în schimbare, din care însuși sistemul e o parte funcțională. Opera de ar este concepută ca semnificantul unui semnificat; dar, în contrast cu lin bajul de fiecare zi, semnificantul artistic nu e structurat astfel încît funcții părților lui să poată fi pe deplin înțelese fără a lua în considerare relaț cu dimensiunea semantică a valorii, *id est* cu un conținut dobîndit? I un element istoric nu afectează funcțiile paradigmatice și sintactice a

---

[15] Vidarea *semnificatului*, pe care am criticat-o, urmează evident *lingvistica imaner* prin care Louis Hjelmslev definește „substanța" ca pe, „realitatea non-lingvistic ca pe materia în care se imprimă „forma" (*Prolegomena to a Theory of Language*, p. 49) și care stabilește conceptele la fel de autonome de „expresie" și „conținut": „Definirea lor ț ională nu ne acordă nici o îndreptățire să numim una dintre aceste entități *expresie* și pe alta *conținut* și nu invers" (*Prolegomena*, p. 37 și urm.). Barthes, ca și ceilalți structura francezi, este evident influențat de *glosematicianul* danez și de ideea lui fundamentală „că ling tica descrie modelul relațional al limbii fără a ști ce sînt elementele aflate în relație" (*Struct Analyis of Language, Studia Linguistica*, I, 1947, 75). Dar cum poate fi aplicată o a de „imaginație formală" la studiul literaturii, cînd lingviștii înșiși s-au ridicat împotriva mejdiilor formalismului? Vezi, d.ex., L. L. Hammerich, *Les glossématistes danois et leurs thodes*, în *Acta Philologica Scandinavica*, 21, 1950—1951, p. 1 și urm. și 87 și urm.; sau celenta contribuție a lui Klaus Hansen, *Wege und Ziele des Strukturalismus*, în *Zeits für Anglistik und Amerikanistik*, 6, 1958, p. 341 și urm.

[16] Barthes, *Sur Racine*, p. 158.

semnului însuşi aşa încît, în istoria literară, în semn este conţinută relaţia specific estetică dintre semnificant şi semnificat?

După cum sugerează aceste întrebări, *critica funcţiilor şi a semnificaţiilor*, chiar atunci cînd se preocupă cu seriozitate de aspectele sociologice ale literaturii, eşuează cînd trebuie să-şi integreze estetica şi istoria. Eventual, se poate isca o alternativă inacceptabilă, pe care Barthes, în titlul unuia dintre cele mai importante eseuri ale sale, o numeşte „la littérature ou l'histoire" — literatură *sau* istorie. Dacă, aşa cum sugerează el, opera literară e considerată ca „document" şi dacă e analizată în funcţie de contextul ei „instituţional", atunci într-adevăr istoria literară a capitulat în faţa sociologiei literaturii, abandonînd cerinţa de a considera literatura însăşi ca pe un fenomen istoric. Renunţarea la istoria *literară* pare un preţ foarte ridicat, pe care Barthes e totuşi gata să-l plătească cînd spune că „ramenée nécessairement dans ses limites institutionelles, l'histoire de la littérature sera de l'histoire tout court" [17].

Poate că e adevărat că reducţia instituţională şi sociologică a obiectului istoriei literare asigură un cadru de referinţă mai adecvat (şi mai limitat) pentru *analiza imanentă*. Dar chiar dacă este aşa, originile lingvistice ale metodei analizei structurale reprezintă o povară cu atît mai grea cu cît a fost numai parţial adaptată la realitatea cu totul diferită a literaturii. Pentru criticul literar ca istoric, relaţia între *semnificat* şi *semnificant* îşi asumă o calitate *funcţională* (despre care se admite că nu există în semnul lingvistic normal). Pe cînd în istoria limbii un *semnificat* care este exprimat prin semnificantul „floarea înfloreşte" poate lua cele mai variate forme lingvistice, în istoria artei acelaşi sens sau *semnificat* nu poate fi decît atît de arbitrar legat de un *semnificant;* acesta din urmă, prin asociere intensă şi simbolică cu sensul însuşi, îşi asumă (ca şi expresia aliterară sau mimică în poezie) o calitate picturală, mimetică, muzicală sau tehnică, care serveşte drept factor constitutiv în realizarea (lirică, muzicală sau picturală) a *semnificatului* artistic. Iar semnificatul artistic sau obiectul de referinţă, deşi mult mai puţin direct legat de un referent din realitatea istorică, reprezintă o parte a unei dimensiuni semantice care se află în interrelaţie cu un *subiect* creator sau receptor şi cu *practica* lui *socială*.

Nu mai este de nici o utilitate să facem abstracţie de această chestiune şi să ignorăm interrelaţia dintre forma verbală şi înţelesul social. Ar însemna să neglijăm puterea particulară a semnului artistic care — în contrast cu semnul lingvistic propriu-zis — nu poate fi înţeles fără a recurge atît la modalitatea socială a genezei sale, cît şi la efectul lui asupra auditorului sau cititorului. A refuza concepţia despre opera de artă ca „produs" biografic, individul sau social, şi ca „producător" de personalitate istorie şi societate înseamnă a-i sărăci irecuperabil legătura (oricît de slabă sau indirectă) cu procesul istoric.

Aceasta nu înseamnă că Barthes nu are parţial dreptate în atacul său împotriva aspiraţiilor pseudoştiinţifice ale tipului tradiţional de istorie literară. Numai că relaţia faţă de individualismul burghez şi faţă de criza relaţiilor dintre ştiinţă şi ideologie nu conduce spre o abordare mai complexă a procesului istoric al literaturii, ci doar spre o formalizare a implica-

[17] *Ibid.*, p. 156.

țiilor ei estetice și sociologice. Pentru Barthes pare de neînțeles ideea fundamentală că o *subiectivitate* socială și artistică poate contribui la constituirea substanței *obiective* a procesului istoric (în societate sau în literatură). Pentru el, ca și pentru ceilalți structuraliști, nu contează din autor decît „ceea ce nu este autor". Opera de artă nu e un produs : creația (sau receptarea ca formă a experienței creatoare) nu e considerată drept categorie istorică. Acțiunile unui poet, elaborarea operei, nu sînt considerate activități istorice. Nu e de mirare, deci, că cel mai filozof dintre structuraliștii francezi, Michel Foucault, respinge umanismul ca pe moștenirea care „ne-a împovărat cel mai tare" și de care e „de mult vremea să ne debarasăm". Dar a te opune umanismului înseamnă a te opune teoriei în care relația dialectică dintre literatură și societate și interreacțiunea dintre creație și receptare asigură baza *literaturii care devine istorie*. Roland Barthes face o încercare disperată de a obține obiectivitatea istoriei literare prin anihilarea subiectivității poetice. El nu merge în această direcție atît de departe ca Foucault, dar și pentru el pare esențial „să elibereze literatura de individ [18]". „De nos jours on ne peut plus penser que dans le vide de l'homme disparu"" [19]. Sînt cuvintele lui Foucault, dar ele i-ar putea aparține și lui Barthes. Din această încercare de a sistematiza istoria în dauna creatorilor ei se naște, în cele din urmă, ciudata împerechere a sociologiei cu *analiza imanentă* care, în ciuda tuturor contradicțiilor lor, își socotesc joncțiunea *rațiunea lor de a fi* funcțională și ideologică.

II

În cartea sa *Despre Racine*, Roland Barthes îl citează pe Lucien Goldmann și remarcă faptul că el, mai mult ca oricine, a prelucrat teoria a ceea ce s-ar putea numi „critica semnificațiilor" aplicată la un semnificat istoric. În tradiția lui Kant, Hegel, Marx și Lukács, Goldmann folosește conceptul dialectic de totalitate ca element de analiză a „structurilor semnificative" din punctul de vedere istoric : „des structures significatives globales... à la fois pratiques, théoriques et effectives" [20]. În lucrarea despre Racine și Pascal, ca și în introducerea la *Pour une sociologie du roman*, Goldmann respinge tipul anistoric de analiză structurală, a cărui dezvoltare el o interpretează apologetic ca pe un rezultat al noii sociologii care se adaptează tot mai mult „sistemului inuman și anticultural al capitalismului organizat".

Opoziția lui Goldmann față de formalism și de analiza anistorică merge desigur mai departe decît poziția eclectică a lui Roland Barthes și se întemeiază pe principii teoretice mai coerente. Printre acestea sînt și cîteva concepte ale materialismului istoric, pe care Goldmann, în introducerea (din 1966) la *Sciences humaines et philosophie* le aplică analizei critice a structuralismului : înlocuirea „capitalismului crizei" (din timpul celor două războaie mondiale, al marilor crize economice, al șomajului

---

[18] Ibid.

[19] Michel Foucault, *Les mots et les choses*, Paris, 1966, p. 353.

[20] Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Etude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, 1955, p. 7.

și fascismului) cu așa-numitul „capitalism organizat" de după război ar corespunde, după Goldmann, cu „tranziția de la o sociologie filozofică, istorică, umanistă, la gîndirea sociologică anistorică de astăzi". Aceasta ar merge în paralel cu înlocuirea unei filozofii și a unei istorii îndreptate atît împotriva anxietății cît și împotriva morții, cu o credință în standardele cognitive și raționaliste care totuși „abandonează valorile umaniste și individuale" care au caracterizat raționalismul luminist. Greșeala fundamentală a analizei structuraliste anistorice (după Goldmann) este incapacitatea ei de a recunoaște măsura în care structurile comportamentului social îndeplinesc o funcție într-o organizare socială determinată. Așadar, relațiile dintre opera de artă și grupul social care o produce sînt considerate a reproduce „echilibrul dintre structurile intelectuale ale subiectului și ale mediului său". După Goldmann, aceste relații „sont du même ordre que les relations entre les éléments de l'œuvre et son ensemble".

Acest punct de pornire teoretic lasă fără răspuns cîteva întrebări. E adevărat că, în analiza claselor și grupurilor sociale, sîntem confruntați cu structuri mai simple și mai coerente decît în studiul sensibilității artistice, al cărei fundament e alcătuit din factori multipli (ereditate, educație, profesie, talent, psihologie etc.), al căror efect poate fi sistematizat mai greu. Dar poate fi acest fapt fundamental (care face conceptul de clasă socială indispensabil pentru înțelegerea fenomenelor istorice) împăcat cu ideea lui Goldmann de „echilibru" sau de „tendință spre echilibru"? Conceptul de „echilibru" sau de „tendință spre echilibru" poate să reflecte mai adecvat fenomene subconștiente sau psihice, dar, dacă îl transpunem în procesul social, posibilitatea (sau conținutul) unui astfel de echilibru va depinde de situația acelor activități economice, sociale și politice care, în primul rînd, se raportează unele la altele în ceea ce privește realitatea constituită de ele. Această realitate e continuu transformată de lupta socială și de efortul omului de a-și subordona mediul natural. Încercarea de a concepe activitățile economice, politice, sociale și estetice în termenii unui echilibru poate pierde din vedere acest fapt; aceasta ne-ar conduce în mod sigur la o cuantificare a unui proces în continuă schimbare, pe care o suspectăm de a fi accentuată în folosul analizei structurale.

Cu toată accentuarea utilă a deformării vechilor structuri și a formării structurilor noi, acest cadru de referință are totuși în el ceva static și mecanic: subiectul și obiectul, literatura și realitatea sînt reduse la un model de omologii în care *relațiile funcționale în transformare* dintre artă și societate sînt fie ignorate, fie concepute ca niște corespondențe fixe sau presupuse de același tip. Cu alte cuvinte, relațiile structurale de natură omologică sînt derivate din „echilibrul" postulat între structurile intelectuale ale subiectului și mediul lui, care, în același timp, sînt aplicate formației estetice a operei sau, cum spune Goldmann, aplicate relațiilor „entre les éléments de l'œuvre et son ensemble". Prin urmare, relațiile sociale sînt concepute ca și corespondențe structurale ale unor elemente estetice: așa cum opera se află în relație cu un „grup social" reprezentat prin creator, tot așa elementul estetic particular se află în relație cu întreaga operă de artă. Aceasta sugerează o concepție despre interacțiunea dintre funcțiune și structură care poate lămuri cîte ceva despre unele opere la un moment dat, dar care rămîne nesatisfăcătoare atunci cînd încearcă

să echivaleze relația socială *în transformare* cu structurile operei de artă *netransformabile.*

Unele dintre cele mai problematice afirmații ale lui Goldmann, din *Pour une sociologie du roman*, se referă la faptul că forma literară și-ar afla originile în viața economică, așa încît relația între „forma literară" și „realitatea economică" ar fi o relație directă și primară, care ar rămîne fundamental neafectată de expresia ideologică a conștiinței colective a grupului social sau a clasei în care-și are originea opera literară. Deoarece Goldmann respinge ideea „unei relații între operele literare cele mai importante și conștiința colectivă" [21], dezvoltarea romanului este socotită a reflecta dezvoltarea și structura comerțului (mai degrabă decît constelațiile ideologice și consecințele sociale ale activităților economice în istoria ideilor, decît Weltanschauung-ul, decît starea moravurilor etc). Ceea ce contează este omologia dintre două structuri, aceea a formei romanești și aceea a schimbului economic în societatea burgheză liberală.

Este greu, din mai multe motive, să acceptăm rigoarea structurală a unei astfel de *histoire homologue.* Corespondență omologică între structura literară a romanului și structura economică a „schimbului în societatea liberală" nu poate da soluția problemei metodologice esențiale în istoria literară, a unității (și contradicției) dintre gen și valoare. Conceptul de *histoire homologue* se bazează pe afirmația că o relație structurală „de același tip" există între procesele economice și estetice — afirmație care face complet abstracție de faptul (de importanță capitală pentru istoria literară) că romanul secolului al XIX-lea are o capacitate de a supraviețui și calități de adevăr și valoare pe care „structurile omologe" ale vieții economice contemporane nu le-au avut.

Această dificultate nu e depășită prin conceptul goldmannian de „structuri coerente inteligibile". A folosi criteriul „coerenței" implică principii prea generale (ca să nu spunem abstracte), prin care conținutul istoric și calitatea relațiilor dintre opera literară și „grupul creator" nu pot fi definite adecvat, și cu atît mai puțin evaluate. Criteriile valorizării, conform cărora o operă e socotită mediocră sau importantă, ni se spune că ar corespunde gradului în care o operă dobîndește „coerență" ideologică, care coerență „nu e produsă de grup", ci este concepută numai de relația dintre opera însăși și „componenții ei constitutivi" [22]. Structura poetică a lumii imaginare, care pare a fi mai coerentă decît structurile ideologice ale conștiinței sociale, ar corespunde totuși acelei structuri „spre care tinde totalitatea grupului". Și cu cît mai mare ar fi această corespondență, cu atît mai „importantă " ar fi opera de artă.

Chiar dacă acest mod de valorizare ar face într-un fel dreptate unor perioade din istoria literară, el e nesatisfăcător din punctul de vedere al generalizării teoretice. Cum să socotim, de exemplu, acea tradiție a realismului critic pe care Goldmann a descris-o ca pe o „formă de rezistență a burgheziei în dezvoltare" ? Opera poeților metafizici englezi nu e mai curînd un factor de disoluție, decît de coerență, față de ideologia dominantă ?

E greu să nu fim izbiți de incertitudinea cu care sînt aplicate concepte structuralist-genetice precum „tendința spre echilibrare" sau „coerență".

---

[21] *Ibid.*, p. 27.
[22] *Ibid.*, p. 226 și urm.

Pe de o parte se insistă cu putere asupra posibilității unei „omologii riguroase între structurile vieții economice și o anume manifestare literară", căreia i-ar corespunde ideea de „transpunere directă a vieții economice în viața literară". Pe de altă parte se operează cu noțiunea aproape opusă de *valori autentice* ale romanului. Între ele se așează refuzul structuralist de a considera opera de artă în corelație cu conștiința socială, a cărei reflectare și agent îl reprezintă. Acest refuz poate fi privit în cele din urmă în funcție de două perspective care se află și ele în legătură ideologică : una e perspectiva specifică a artei și literaturii moderne (*noul roman*, de exemplu), care sînt socotite, și se socotesc ele însele, independente față de orice tip de conștiință socială. Evident că din experiența acestei forme de artă își extrage Goldmann un important (deși poate inconștient) cadru de referință, atunci cînd remarcă : „la création poétique moderne et la peinture contemporaine sont des formes authentiques de création culturelle sans qu'on puisse les rattacher à la conscience—même possible —d'un groupe social particulier" [23].

În mod similar (și acesta e al doilea aspect al chestiunii) refuzul metodologic de a considera conștiința ca un element al genezei și al efectului reflectă perspectiva structuralismului (atît de apropiată de aceea a *noului roman*) și, în mod special, strădania structuralistă de a stabili o omologie riguroasă între procesele economice și cele estetice. Aceasta nu înseamnă că n-ar exista o importantă analogie și, poate, o relație cauzală între principiile schimbului comercial și structura romanului, de exemplu, relație pe care structuralismul genetic reușește s-o lumineze strălucit. Dar, cu toate intuițiile lui remarcabile, structuralismul genetic nu poate asigura o poziție metodologică de pe care problema de metodă esențială pentru istoria literară, aceea a relațiilor dintre valorile trecutului și valorizările prezente, să poată fi privită istoric, atît în termenii unității, cît și ai contradicției genezei și efectului ei.

III

Cele spuse pînă aici nu înseamnă că studiul istoriei literare nu se poate îmbogăți prin consultarea metodelor și rezultatelor lingvisticii structurale, ale semioticii, ciberneticii sau teoriei informației. Dimpotrivă, orice școală de istorie literară, inclusiv cea marxistă, ar fi rău orientată dacă n-ar considera cu grijă posibilitățile și perspectivele noilor științe. Totodată, luarea în considerare a unor aspecte ale aplicațiilor lor nu înseamnă a spune că metodele tradiționale ale studiului istoric devin învechite sau inutile. Dimpotrivă, aceasta ne ajută să privim istoria literaturii mai puțin exclusivist, stimulînd perspectiva interdisciplinară nu numai în istoria literaturii și a limbii, dar și în contextul transformabil în care literatura stă alături, și reprezintă o consecință a dezvoltării noilor mijloace artistice, a noilor materiale, a noilor tehnici. Într-o astfel de situație, istoria literaturii procedează bine dacă nu urmează o orientare îngust filologică, ci-și raportează problemele de istorie și valoare la aspectele mai largi ale dezvoltării celorlalte arte. Fiecare dintre aceste arte are un

[23] *Ibid.*, p. 29.

limbaj al ei propriu care, istoric fiind, suferă schimbări și care, fiind un fenomen estetic, poate fi considerat într-un cadru comparativ, ca parte a unei istorii mai generale a limbajului artistic. De aceea conceptele cele mai cuprinzătoare și mai utile vor trebui derivate dintr-un domeniu în care interrelația dintre funcțiunea socială și structura estetică permite unele generalizări care includ, dar și depășesc, problemele specifice ale literaturii ca formă a artei verbale. Dacă literatura, în unitatea funcțiunilor ei lexicale, sintactice și semantice, trebuie înțeleasă în termenii contextului ei istoric și cultural, atunci trebuie găsit un echivalent specific estetic (și nu pur și simplu verbal sau lingvistic) pentru conceptul structural de *système signifiant*. Un astfel de echivalent nu se află în materialul lingvistic al literaturii, ci în întreaga interrelație a tuturor elementelor structurale specifice literaturii ca formă de artă. Dar o astfel de totalitate a semnelor structurale, privită istoric, nu poate fi concepută ca un sistem închis; dimpotrivă, întreita abstragere formalistă din contextul social, tematic și istoric trebuie depășită pentru a integra logica simbolică a unităților estetice atît funcțional, cît și semantic și temporal, într-o viziune istorică asupra literaturii.

Analiza imanentă nu e potrivită acestui scop. Mai adecvate sînt aspectele pragmatice și semantice ale sistemului structurilor estetice, cu sferă de referință în afara sistemului. Ele nu sînt o simplă reflectare, ci contribuie la constituirea literaturii ca acțiune socială și ca sens ideologic. Cu alte cuvinte, procesul literar, privit atît în termenii creației cît și ai receptării, este, din punctul de vedere funcțional, semnificativ și istoric, o parte a activității sociale a creatorilor și receptorilor lui. Iar această realizare în *praxis* contribuie, în ultimă instanță, la constituirea și schimbarea *sistemului semnificant* al limbajului literar.

Limbajul literaturii, așadar, dacă trebuie tratat istoric, poate fi conceput la două nivele (care interacționează): unul este acela al operei literare concrete, poem, roman sau dramă, unde caracterul estetic al limbajului se va afla în natura a ceea ce se numește *parole* (pentru a utiliza pregnanta definiție a lui E. D. Hirsch): „O actualizare selectivă particulară a *limbajului*" [24]. Opera literară individuală este, ca și fraza, într-un fel, atît rezultatul cît și cauza activității sociale și individuale.

Pe de altă parte, o istorie literară sistematică nu va putea să ia ca punct de plecare o operă concretă, ci o viziune asupra ansamblului literaturii unei națiuni sau a unei perioade, ori a unei societăți. Adevăratul sens istoric, așa cum a arătat demult T. S. Eliot, reprezintă conștiința că literatura „are o existență simultană, și compune o ordine simultană" [25]. Ceea ce nu constituie (cum credea Eliot) o „ordine ideală", ci reflectă valabilitatea prezentă a operelor trecutului în termenii modalităților schimbătoare ale receptării lor. Valabilitate, desigur, relativă (supusă presiunilor gustului și ideologiei), dar care permite un fel de simultaneitate în perceptarea și re-crearea în istorie a limbajului literaturii. În istorie, atît istoricul literar cît și scriitorul creator sînt confruntați cu ceva mai mult decît cu actualizarea sau chiar cu un segment al limbajului literaturii: ceea ce au ei

[24] N. E. D. Hirsch Jr., „*Objective Interpretation*", *P.M.L.A.*, 75 (1960), 473.
[25] *T. S. Eliot, Selected Essays: 1917—1932*, London, 1932, p. 20.

la dispoziție este, mai mult sau mai puțin, un echivalent pentru *la langue*, stocul complet al genurilor, convențiilor și procedeelor literare.

Această distincție între echivalențele literare ale conceptelor de *langue* și *parole* nu trebuie să mascheze interrelația dintre ele — care interrelație pune una dintre problemele esențiale ale istoriei literare. La nivelul deciziilor lui cele mai simple, istoricul literar nu are de ales : el trebuie să considere numai opera individuală (sau o succesiune de opere) ca *parole*, fără a fi posibile generalizări istorico-sistematice, despre genuri sau societate. În mod similar, o preocupare pentru *langue* va tinde să neglijeze marile opere în sine și să le reducă la contribuția lor la dezvoltarea literaturii. Din aceste motive, pentru cel ce scrie istoria unei literaturi, afirmațiile sistematice sau tipologia (despre tematică, genuri, compoziție, stil etc.) sînt folositoare în măsura în care generalizează varietatea infinită a operelor individuale ; și, invers, afirmațiile valabile despre opera particulară și despre locul ei în istoria literară sînt posibile numai cu conștiința deplină a tuturor realizărilor (trecute și prezente) ale timpului, clasei, națiunii sau genului. Simplificînd foarte mult putem spune : o afirmație în istoria literară va fi cu atît mai istorică cu cît mai mult va fi particularizată *la langue* în termenii operei individuale (privită ca eveniment sau creație), și va fi cu atît mai sistematică și tipologică cu cît *la parole* va fi generalizată în termenii tuturor formelor și sensurilor limbajului literaturii.

Această dialectică dintre *langue* și *parole* pare incompatibilă cu orice înțelegere a structurii artistice ca fiind opusă conștiinței, sau ca excluzînd conștiința. Forma structurală în opera individuală și, *în consecință*, în ansamblul literaturii nu e (cum spune Roland Barthes) „un domaine purement intérieur à l'œuvre". Privit dintr-un punct de vedere dialectic, *sistemul semnificant* nu e un sistem închis de structuri formale ; pentru că actualizarea lui la nivelul operei individuale implică o relație între *semnificant* și *semnificat* care e alta decît aceea din limbajul obișnuit, întrucît atît în creația cît și în receptarea artistică *semnificantul* își asumă nu numai statutul unui semn, dar și al unei acțiuni. *Deși* este o parte a unui sistem de semne, el mai servește *și* ca instrument de expresie și receptare.

Această dublă legătură a limbajului literaturii este esențială : pe de o parte, el poate fi conceput în relație cu un stoc constituit, sau cu un sistem total de procedee formale și lingvistice ; pe de altă parte, poate fi văzut în relație cu experiența, cu conștiința, cu praxis-ul transmițătorului și receptorului său. Dacă această legătură e văzută ca o *interrelație*, activitatea literară a transmițătorului și receptorului, asemeni *limbajului în acțiune*, poate fi înțeleasă ca producînd și totodată schimbînd stocul de semne constituit. Dacă această interacțiune e stabilită, sistemul procedeelor formale poate fi abstras din *limbajul în acțiune*, chiar dacă și claritatea acestor procedee, și adecvarea și gradul utilității lor sînt toate de natură istorică și depind de un anume nivel al dezvoltărilor sociale, intelectuale și stilistice. Chestiunea importantă este că aceste semne, ca și unele dintre operele de artă care le utilizează, nu sînt, în cursul istoriei, *aufgehoben* (anulate prin autonegare dialectică), în sensul hegelian al cuvîntului. Elementele dramei (dialog, monolog, conflict, epilog), ale poeziei (ritm, metru, vers), ale ficțiunii narative (narațiune la persoana I, la persoana a III-a, punctul de vedere omniscient etc.) sînt similare cu semnele limbajului, în sensul

că împrejurările istorice ale genezei lor nu le limitează posibilitatea de aplicare doar la perioada în care își au originea. Monologul în dramă, aliterația în poezie, narațiunea la persoana I în roman îndeplinesc azi funcțiuni care nu mai reflectă contextul social al originilor lor. Calitatea lor e determinată, printre altele, de relația lor structurală cu celelalte procedee, *id est*, de calitatea lor de a face parte din aceeași *langue* în care locul lor specific e definit sintagmatic, prin existența dialogului, a prozei, a narațiunii la persoana a III-a etc., ca parte a unui mai vast *sistem semnificant*. Abstrase din opera concretă, adică în afara funcțiunii lor de *parole*, aceste procedee nu-și constituie un sens; ele sînt semne care dobîndesc într-un context determinat și funcțiuni pragmatice, numai în raport cu o activitate creatoare sau receptoare.

Orice încercare de a integra aceste funcțiuni și de a înfrunta toată dificultatea contradicției dintre mișcarea istorică și ordinea paradigmatică nu se poate întemeia numai pe modele împrumutate din lingvistică sau sociologie. Nu se pot transfera pur și simplu definițiile sociologice, epistemologice sau lingvistice la semnul literar.

Pentru a specifica mai întîi calitatea estetică a relațiilor lui sînt necesare un număr de distincții. Prima distincție va trebui făcută între semnul din limbajul obișnuit și semnul care servește unor funcții pragmatice *specifice*. El e în mod diferit și, desigur, mai adînc legat de facultățile creatoare ale producătorilor și receptorilor lui; pentru că în literatură, concepută ca limbaj în acțiune, sînt schimbate cele trei funcții pragmatice de bază ale limbajului obișnuit: capacitatea de a servi (a) ca simbol, ca reprezentare și ca descriere; (b) ca simptom, ca expresie și ca evaluare și (c) ca semnal, ca retorică și comunicare. În literatură funcția reprezentativă sau descriptivă, care devine complet indirectă și fictivă, este radical influențată de expresie și evaluare, așa încît conținutul „semnalului" estetic nu e determinat nici de (a) nici de (b), ci de un nou tip de unitate dintre ele, la dobîndirea căreia contribuie și arta corelată a retoricii. Prin urmare, și aceasta este a doua distincție, funcția semantică a semnului în discursul estetic este mult mai complexă și cu o mult mai mare dimensiune polisemantică, pentru că relația referențială față de lumea obiectelor e supusă atît formelor de creație ale expresiei, cît și celor ale retoricii. Numai cu aceste amendamente de bază poate fi luată în considerare cea mai valabilă dintre propunerile structuraliste. Semnul estetic e mai flexibil și, încă o dată, într-un mod mai creator legat de existența celorlalte semne, aflat în legătură sintactică cu opera de artă concretă, ca și în legătură paradigmatică cu stocul general valabil al procedeelor literare. Dar a considera în mod serios contextul sintagmatic și pe cel paradigmatic al semnului literar înseamnă a înțelege că acest context, departe de a fi pur formal, își poate asuma funcțiuni de valorizare și semantice: numai considerînd relația sintagmatică a semnului literar se va dezvălui întreaga lui semnificație în interiorul modelului semantic al operei de artă.

Aceste distincții foarte generale pot fi ilustrate în legătură cu tripletul semantic. Deși tripletul, cu diferențierea lui general acceptată între semn (S), obiect (O) și referință (R) poate fi util pentru o definiție a limbajului literaturii, în literatură relația lui (R) și (S) cu (O) este fundamental diferită și extrem de complexă. Este deajuns să spunem că atît referința cît și semnul — pe căi specifice foarte deosebite — sînt angajate într-o

relaţie cu un obiect sau o situaţie (numite de Ogden şi Richards *referent*) care, fiind imaginare, au mai degrabă un statut metaforic decît unul real. În acelaşi timp această relaţie e supusă unui proces de retorizare şi valorizare care tinde să accentueze tensiunea (mai degrabă decît armonia) dintre referinţă şi obiect. În acest sens, concepte precum „denotaţie" (definind relaţia între semne şi referinţe ca indirectă) sau „conotaţie" (accentuînd relaţia directă dintre semne şi referinţe) au fost larg folosite pentru a specifica unele calităţi ale limbajului poetic.

Nu e aici locul să dezvoltăm teoria semnului ca fenomen estetic, dar o subliniere a calităţii lui specifice e necesară, dacă vrem să privim limbajul literaturii dintr-o perspectivă istorică. O ilustrare poate sugera faptul că legătura estetică specifică dintre referinţă şi semn prezintă, în istoria literaturii, o relaţie istorică, prin care *sistemul semnificant*, departe de a fi o structură logică autonomă, reprezintă o interacţiune constantă, cu funcţie semantică în schimbare a *semnificatului*.

Istoria romanului, în particular, arta perspectivei, din care face parte naraţiunea, e cazul pus în discuţie. Dacă perspectiva în roman poate fi definită ca interacţiunea totală dintre conştiinţă şi tehnică, atunci este necesară o corelaţie între (I) atitudinile fundamentale şi valorile autorului, aşa cum sînt, să spunem, întrupate într-o poziţie proletară, catolică sau liberală, sau într-o atitudine critică, ironic detaşată faţă de materia tratată şi (II) strategia prezentării — punctul de vedere imaginar (persoana I, observatorul de persoana I, persoana a III-a), folosirea unei scene sau a unui rezumat etc. În acest caz putem spune că cele două conexiuni ale punctului de vedere constituie un *sistem semnificat*, cînd sînt asociate cu (II). Într-un roman ca *Robinson Crusoe* aceasta implică unitatea, dar şi oarecare tensiune, între sensul istoric al afirmaţiilor autorului despre lume (adică între punctul lui de vedere protestant) şi subiectul narativ la persoana I. Aşa încît, dacă perspectiva narativă în *Robinson Crusoe* trebuie să aibă în vedere conştiinţa şi tehnica, atunci (I) punctul de vedere al autorului (care nu e identic cu conştiinţa individuală sau cu intenţia) şi (II) punctul de vedere tehnic al naraţiunii trebuie privite ca fiind corelate precum referinţa şi semnul, sau concepţia şi prezentarea. Problema importantă e că punctul de vedere tehnic al lui Robinson Crusoe, care produce *semnificantul* (şi aspectul tipologic al naraţiunii) nu e independent faţă de punctul de vedere istoric al autorului pe care, pe de altă parte, îl ajută să se întrupeze şi chiar să se constituie. În istoria literară a romanului, aşadar, aspectele sintagmatice şi cele paradigmatice pot fi separate numai prin abstracţie. Ele îşi dobîndesc semnificaţia istorică şi tipologică numai în măsura în care, în afară de interrelaţia dintre *sistemul semnificat* şi *sistemul semnificant*, limbajul romanului este conceput ca punctul de unificare a ficţiunii narative cu conştiinţa narativă, dintre structură şi istorie.

Deşi s-ar putea spune despre această ilustrare schematică şi că ar depăşi antinomia dintre analiza imanentă structurală şi preocuparea sociologică faţă de funcţie, ea nu poate totuşi (în felul ei hipersimplificat) să sugereze calitatea istorică schimbată a relaţiilor dintre referinţă şi semn. Pentru a concepe aceste relaţii istoric şi pentru a stabili legăturile lor transformabile atît în termenii unităţii, cît şi ai contradicţiei dintre creaţie şi receptare se impune de la sine o distincţie. În vreme ce (în termeni

semiotici) *semnul* ca rezultat materializat al unei activități creatoare are mai ales o calitate obiectivă, *referința*, rezultînd atît din procesul de creație cît și din cel de recepție, implică un grad mai înalt de subiectivitate și transformare. În termenii analizei lingvistice : *semnificantul* (adică convenția persoanei I, punctul de vedere fictiv al lui Crusoe) este o entitate mai stabilă și permanentă, soluția unei creații particulare în istoria literară, mai mult sau mai puțin înregistrată și care trebuie verificată în textul romanului. *Semnificatul*, pe de altă parte, e mai puternic implicat în procesul istoric al literaturii, care se întinde de la acțiunea autorului la reacția primului public și apoi, de la activitatea receptoare a primului cititor la aceea a ultimului cititor.

În acest proces de *Wirkungsgeschichte*, referința operei (care reflectă o indirectă legătură transformabilă între semn și referent) se schimbă ea însăși. Istoricitatea referinței, adică schimbarea considerabilă a semnificațiilor lui *Robinson Crusoe* sau ale lui *Hamlet* de-a lungul secolelor, este întovărășită de încercarea permanentă de a re-crea și de a reproduce o corelație semnificativă între semnificant, semnificat și referent. Semnul este făcut să se *refere* la un obiect imaginar și caută să-și reînnoiască permanent *referința*, fapt ce reprezintă o neîntreruptă nevoie de interpretare și reinterpretare.

În acest caz obiectul, sau referentul, la care se raportează (indirect) opera de artă este evidențiat într-un mod diferit față de referentul din limbajul obișnuit. El nu are în vedere realitățile concrete, pe care le vizează, de exemplu, semnale verbale [teibl], [tiš], [tabl], ci obiectul lui e mai degrabă unul de referință metaforică, al standardelor și valorilor lumii imaginare ale operei de artă, în raport cu experiența lumii istorice reale. În termenii unității dintre geneza literară și receptarea literaturii referentul, la care se raportează indirect semnul, devine extrem de complex pentru că, în procesul istoriei literare, el trebuie căutat la mai multe nivele. Mai întîi în plan genetic, în raport cu timpul în care a fost compus, ca atunci cînd o operă precum *Hamlet* e văzută ca o imagine a lumii elisabetane ; o astfel de referire a operei la propria sa vreme îi subliniază *semnificația trecută*. Dar, într-al doilea rînd, sensul complet al operei de artă nu poate fi pur și simplu dedus din mediul ei istoric ; el cuprinde și referirea operei, deliberată sau inconștientă, dar inevitabilă, la timpul în care este receptată. Conform acestui principiu, figura lui Hamlet sau a lui Robinson Crusoe va fi socotită cu *sensul ei contemporan* — un simbol modern sau o veșnică problemă. În istoria literară interacționează constant atît referirile trecute, cît și cele prezente ; pentru istoricul literar confruntat cu interacțiunea dintre *Entstehungsgeschichte* și *Wirkungsgeschichte* problema e nu dacă să accepte sau nu ca puncte de referință ambele lumi, ci cum să le pună în relație astfel încît să înglobeze într-o nouă unitate cît mai mult din semnificația trecută și cît mai mult din sensul prezent. Iar această veșnic reînnoită *referință* a *semnului* la o conexiune de referenți în veșnică schimbare, trecută și prezentă, constituie sensul istoriei literare și face din integrare și din valorizare o sarcină atît de importantă și atît de dificilă pentru istoricul literar.

Și totuși, dialectica istoriei literare se bazează pe supoziția că structura estetică trebuie privită ca un corelativ al funcțiunii sociale a activității

istorice a *Subiectului* creator şi receptor (şi nu ca funcţiune sau reflectare a logicii simbolurilor din sistem).

Această perspectivă, sperăm, face posibilă evitarea atît a falsei concepţii autonomiste a lui Roland Barthes, despre *analiza imanentă* (şi a separării structurii din contextul Praxis-ului social şi al valorilor umane), cît şi a falsei concepţii deterministe a lui Lucien Goldmann despre *istoria omologă*, cu echivalarea dintre structurile economice şi cele literare (şi cu separarea obiectelor istorice de experienţa estetică a prezentului). Dintr-un punct de vedere dialectic aceste rezerve sînt esenţiale. Ele subliniază încă o dată faptul că, în istoria literară, metoda materialismului istoric nu e aceeaşi cu metoda structuralistă, dar arată totodată că şi conceptele lingvistice şi semiotice, adecvat utilizate, sînt necesare pentru a clarifica vechile probleme şi pentru a pune noi probleme şi a deschide noi perspective relaţiilor dintre texte şi contexte în istoria literară.

*JACINTO ALMEIDA DO COELHO**

PROZA DE FICȚIUNE ÎN PORTUGALIA ÎN SECOLUL AL XIX-lea

Literatura romantică portugheză este strîns legată de vicisitudinile politico-sociale. Mica țară care în secolele al XV-lea și al XVI-lea descoperise mările și ridicase un imperiu, trecea la începutul secolului al XIX-lea printr-o profundă fază de decădere. După invaziile napoleoniene din 1807, 1809 și 1810, reglele Don João al VI-lea rămăsese în Brazilia, metropola fiind practic în mîna englezilor conduși de mareșalul Beresford, care, sprijinit de trupele sale, influența hotărîrile juntei guvernamentale. „Din punct de vedere economic — va spune mai tîrziu Herculano — noi eram colonia Braziliei (. . .) iar din punct de vedere politic a englezilor". Revoluția liberală din 1820 constituie un răspuns la această stare de lucruri: ea elibera țara de sub jugul britanic și obliga pe Don João al VI-lea să se întoarcă și să jure pe constituție; dar, generosul idealism al revoluționarilor care se revarsă discursiv în ode și tragedii, nu corespunde unei acțiuni politice exercitate în adîncime; acesta este motivul pentru care curînd se dezlănțuie războiul civil care seamănă ură și mizerie; de două ori, în 1823 și în 1828, absolutismul, în persoana lui Don Miguel, este la putere. De-abia în 1832, în Açores, cînd soldații liberali așteaptă clipa de a pune piciorul pe continent, pentru cuceririle victoriei finale, unul din miniștrii lui Don Pedro al IV-lea, straniul și genialul Mouzinho de Silveira, va pune pe hîrtie hotărîrile care vor modifica radical structura națiunii, înlăturînd pentru totdeauna bazele vechiului regim.

Legile lui Mouzinho suprimă impozitele care grevau pămîntul, comerțul și industria și care permiteau nobilimii și clerului să trăiască larg, pe cheltuiala și sudoarea altora; pe de altă parte, aceste legi deschid calea stingerii totale a ordinelor religioase, decretată în 1834, eliberînd astfel un mare număr de bunuri imobiliare. În același timp în care seculari-

---

* Don Jacinto Almeida do Coelho s-a născut în 1920. Specialist în filologie romanică, este șeful catedrei de literatură modernă portugheză de la Facultatea de litere și filosofie din Lisabona. Este de asemenea membru al Academiei portugheze de științe, membru în colectivul de redacție al *Dicționarului științific portughez* și director al revistei „Coloquio-letras", publicație a fundației (faimoasă în Portugalia) Calouste Gulbekian. Ne-a încredințat acest text (cu prilejul unei vizite în România), din care publicăm o versiune concentrată în traducerea Eugeniei Oprescu.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 1, p. 39–49, București, 1974.

zează actele civile, aceste legi asigură libertatea de gîndire şi fac ca funcţiile publice, pînă atunci ereditare, să devină personale; în sfîrşit, aceste legi conferă demnitate muncii, permiţînd tuturor, prin ea, accesul la bunurile materiale. „Munca — afirmă legislatorul — este baza tuturor virtuţilor şi a tuturor bogăţiilor", şi apoi: „fără pămînturi libere, în zadar se invocă libertatea politică". Stingerea „micilor majorate" şi luarea altor măsuri tind să realizeze „desideratum"-ul de emancipare a agriculturii, principala sursă naţională de bogăţie.

Dar raţionalismul liberal, încredinţînd viitorul colectivităţii în mîinile concurenţei, jocului intereselor individuale, nu a putut face dreptatea necesară. Un nou stăpîn, burghezul, se instala confortabil, creînd o nouă ordine bazată pe birocraţie, pe armată şi pe propria biserică, care se va redresa rapid. „Vechea aristocraţie demisionase, este adevărat — scrie istoricul Oliveira Martins în *Portugal Contemporâneo* (ed. a VI-a, II, p. 140), dar libertatea şi concurenţa creaseră o putere regală şi nouă — o plutocraţie — clasa de burghezi bogaţi care nu-şi puteau lăsa puterea şi interesele la voia întîmplării alegerilor; clasa care nu pactiza nici cu individualismul, nici cu democraţia, dorind să-şi asigure dominaţia la care îi dădea dreptul puterea ei stabilă".

★

Cum se reflectă evoluţia politico-socială şi reacţiile individuale în romanul secolului al XIX-lea? În diverse feluri. Romanul istoric care, ca şi teatrul istoric, va prolifera extraordinar în secolulul al XIX-lea portughez, va hrăni nostalgia trecutului, servind de refugiu spiritelor decepţionate. Aşa cum remarca spaniolul Amado Alonso în lucrarea sa *Ensayo sobre la Novela Española*, „în ceea ce priveşte exercitarea artei pe temele trecutului, acest lucru era în sensibilitatea şi nu în conştiinţa scriitorilor una din formele de manifestare a nemulţumirii şi a sentimentului de nesiguranţă faţă de prezent" (Buenos Aires, 1942, p. 46). Dar romanul istoric este în mod egal cultivat şi trăieşte, cum arată Herculano, prin funcţia sa civică, ca mijloc de trezire a conştiinţei naţionale: „în mijlocul unei naţiuni decadente dar bogată în tradiţii, ocupaţia de a aminti trecutul, scrie el, este un fel de magistratură socială, un fel de sacerdoţiu" (*O Bobo*, ed. a VII-a, Introducere). Este dealtfel una din caracteristicile primului romantism în Portugalia: în actul însuşi de a scrie, autorul se identifică cu cetăţeanul, el ascultă de o intenţie patriotică. Pe de altă parte, romanul istoric îşi asumă un aspect circumstanţial, adică el face aluzii la fapte actuale, acţionează împotriva lor, urmăreşte să intervină în prezent. În *O Arco de Santana*, de exemplu, Garrett reaminteşte „exemplul sever de crudă justiţie regală" aplicată unui episcop din secolul al XIV-lea, ca avertisment dat preoţimii portugheze din 1844; scopul este imediat: „astăzi este util şi salutar să ne amintim, se poate citi în preambulul romanului, cum popoarele şi regii s-au unit pentru a slăbi aristocraţia sacerdotală şi feudală". Herculano, la rîndul său, redactînd *Monge de Cister* în forma sa definitivă, o face sub impresia încă recentă a atacurilor pe care i le adresa preoţimea în legătură cu lucrarea sa *História de Portugal*.

Cît despre romanul cu subiect contemporan, el constituie, evident, o oglindă, mai mult sau mai puţin deformată, a societăţii portugheze de la

mijlocul secolului al XIX-lea. Carlos, eroul din *Viagens na minha terra*, este deja un caz tipic : soldat la ordinele liberalismului, animat de idealuri nobile, îl vedem mai tîrziu capitulînd, devenind baron și pregătindu-se să intre în parlament. Dar, mai ales operele lui Camilo Castelo Branco, Júlio Dinis și Eça de Queirós reflectă pe larg Portugalia din acea epocă. Dar nu am putea înțelege în întregime sensul acestor romane dacă am ignora directivele politice și modificările sociale pe care tocmai le-am menționat. Sublinierea anumitor aspecte, portretul intenționat al unor personaje, lecția care rezultă din anume intrigi sînt documente ale ideilor și aspirațiilor epocii.

Herculano și Garrett încearcă să suscite renașterea culturii naționale, să creeze, sub imboldul romantismului, o literatură proprie, distinctă, să depășească un enorm obstacol : lipsa unei continuități atît în romanul cît și în teatrul portughez.

Cînd, în 1838, Herculano pregătește primele sale nuvele istorice, nedispunînd deloc de „modele proprii", el se vede obligat „a crea substanța și forma operei sale" (acestea sînt chiar cuvintele lui înscrise în prefața volumului *Lendas e Narrativas*). Înțelegem, așadar, mîndria lui de pionier... Într-adevăr, adunate într-un volum, aceste povestiri și nuvele marchează o bornă modestă și rudimentară care indică punctul de plecare în acest gen de literatură. Existau desigur modele străine, Walter Scott, maestrul romanului istoric, era deja foarte citit și apreciat de noi ; de la 1835 la 1842 au existat cel puțin vreo cincisprezece traduceri portugheze ale operei scriitorului scoțian. Exista de asemenea Victor Hugo, Manzoni și alți scriitori de mai mică importanță, foarte la modă în epocă, de exemplu, autorii de romane de groază (Lewis, Ann Radcliffe) care au lăsat urme în opera lui Herculano.

Fidelino de Figueredo este cel care enunță inovațiile tehnice în ansamblul nuvelei portugheze : selecția celor mai importante elemente ale nuvelei (scene, dialoguri, portrete etc.) și „montajul" lor, cum se spune acum în limbaj cinematografic ; minuția pitorească în descrierea personajelor și a locurilor. Scriitorul de ficțiune, la Herculano, este o dedublare a istoricului.

Opera de ficțiune cea mai poetică, cea mai inspirată și în același timp de cea mai solidă compoziție pe care Herculano ne-a lăsat-o este *Eurico o Presbítero*, pentru că în această carte autorul se identifică sentimental cu eroul său. Arătînd de la începutul operei sale o nehotărîre romantică de a o clasa în indexul genurilor („Cronică-poem, legendă, sau ce-o fi"), Herculano punea în evidență caracterul său poetic.

Eurico atinge, în realitate, un dublu obiectiv : reînvie „o epocă de tranziție, cea a morții imperiului got și a nașterii societăților moderne din peninsula Iberică" (intenție arheologică în sensul lui Amado Alonso), și evocarea dramei unui om excepțional, adus la sacerdoțiu de disperarea unei iubiri imposibile. Patru capitole sînt poeme în proză, în stil biblic, solemn și melancolic, fragmente de „teribile elegii" ale preotului din Carteia. Ele se intitulează *Amintire*, *Meditația*, *Nostalgie*, *Viziunea*. Ori, prin atitudine și prin subiecte, este poetul din *Harpa do Crente* și din *Voz do Profeta*, cel pe care îl regăsim în aceste fragmente : aceeași figură austeră a celui care contemplă, aceeași deziluzie amară, același pesimism față de oamenii din vremea lui, sentimentul ruinării patriei și nostalgia gloriilor și a virtu-

ţilor trecute, eroismul etic, refugiul în intimitatea sufletului, în singurătate şi linişte, intuiţia divinului, încrederea în Stăpînul Înălţimilor, un amestec de orgoliu şi de umilinţă, de spirit evanghelic şi de proclamare a propriei sale grandori. Condus de o normă, constrîns la un model romantic al poetului vizionar, om puternic, om de ştiinţă, conducător de popoare, Herculano se arată cum ar trebui să fie şi cum încearcă să fie, înălţat de un vis de perfecţiune. Spre deosebire de ceea ce se petrece în *Monge de Cister* şi în *Bobo*, tonul rămîne nobil, avîntat pînă la sfîrşit. Dar cartea, în afară de romantismul ei, este romanescă, are emoţia aventurii, înşiră peripeţii, povesteşte bătălii, răpiri, urmăriri, masacre, exploatează neprevăzutul, captează imaginaţia evenimentelor exterioare. „Vagul, misteriosul, groaza", scria Herculano în prefaţa celei de a treia ediţii a volumului *História de Portugal*, „au farmec pentru sufletele tinere, care simt violent şi profund". *Eurico* pare destinat acestor „suflete tinere", capabile de a vibra romantic.

Din nefericire, cînd este vorba de a nota caracterele şi situaţiile psihologice, romanul lui Herculano este prea simplist, prea rudimentar. Drama devine melodramă, în special în ultimul capitol, în scena grotei, cînd Eurico descoperă, nebun de bucurie, că Hermengarde îl iubeşte totuşi.

Un sentiment creştin al vieţii impregnează în general romanul şi poezia lui Herculano, ca şi operele marilor romantici portughezi, în care păcatul, remuşcarea, providenţa, ispăşirea, mila, iertarea, constituie motive de inspiraţie. Răul are totuşi o măreţie seducătoare, şi, ca în tragediile lui Corneille (*Rodogune*, de pildă), romanul lui Herculano foloseşte estetic această măreţie. Răzbunarea şi dragostea fiind, cum zice romancierul (*O Bobo*, „Concluzii"), „cele mai arzătoare pasiuni umane", prima domină în întregime *Monge de Cister* şi amîndouă alimentează acţiunea din *Bobo*. În *Domeniu prin jurisdicţia Spaniei* (nuvelă din *Lendas e Narrativas*) „o femeie pizmaşă" (Leonor Teles) ne apare „admirabil de atroce" (I, p. 96); În *Monge de Cister*, eroul tenebros, care, cu toate că e călugăr, trăieşte în plăcerea răzbunării, provoacă de asemenea un sentiment de admiraţie aproape religios: „faţa, surîsul, privirea, gesturile fratelui Vasco aveau ceva de neînţeles, de supraomenesc; ceva care amintea pe unul din acei îngeri blestemaţi izgoniţi din cer, pe cînd nu exista nici spaţiul şi nici timpul" (II, p. 321).

Cînd Herculano situează o povestire în timpul său (ceea ce nu se întîmplă decît o singură dată, în *Pároco de Aldeia*, datînd din 1844 şi inclusă în *Lendas e Narrativas*), o face într-un fel evaziv, el se îndepărtează de oraşul în care vedea un Babel corupt şi revine la poezia ambianţei rustice, simplă şi sănătoasă, pe care o cunoscuse în copilăria lui, evocînd figura unui bătrîn preot care încarna spiritul evanghelic. Într-un fel sau altul, prin descrierea minuţioasă a decorului şi a personajelor romanului istoric, unde caută pitorescul propriu unei epoci, sau prin pictura umoristică a figurilor populare cu mentalitatea şi limbajul caracteristic, în ficţiunea istorică şi mai ales în *Pároco de Aldeia*, autorul a făcut un mare pas înainte şi a deschis căile romanului portughez, în sensul integrării realului, cel puţin sub aspectele cele mai evidente şi cele mai tipice. Transmiţînd lecţia unui Scott sau a unui Victor Hugo, el a învăţat să observe şi să descrie.

Deşi, ca dramaturg, Garrett a cultivat pe larg temele istorice, ca romancier el se deosebeşte de Herculano prin aceea că-şi selecţionează

subiectele din epoca sa : el ne conduce în Evul Mediu cu a sa *Arco de Santana*, conceput pe o sugestie din *Notre Dame de Paris* dar plasînd în secolul al XIX-lea nu numai nuvela introdusă în *Viagens na minha terra* ci și într-un roman rămas incomplet, *Helena*, unde se gîndește să profite de un nou filon, exotismul din interiorul Braziliei. Viu, agil, proteic, mai deschis la modernitate, mai european, Garrett revarsă în operele sale o personalitate mult deosebită de cea a lui Herculano, ceea ce nu împiedică totuși existența trăsăturilor comune, semne ale aceleiași condiționări istorice.

Fără să aparțină unui gen definit, amestec de povestire de călătorie, întreruptă la fiecare pas de lungi reflexii, digresiuni și de o nuvelă contemporană, *Viagens na minha terra* este opera lui Garrett, care exprimă cel mai bine bogăția, ductilitatea spiritului său, și totodată lucrarea în care se afirmă cel mai bine marele înnoitor al prozei literare portugheze. În ciuda titlului, semnificativ pentru naționalismul literar a lui Garrett, este vorba despre o mică călătorie făcută de autor de la Lisabona la Santarém în 1843 și care, în același an, a început să fie publicată în foileton, fapt de o anume importanță pentru a înțelege dezordinea voită a compoziției. Nuvela are două centre de interes și două „climate" tematico-stilistice diferite : este vorba, pe de o parte, de o tragedie familială, de un teatralism evident, iar pe de altă parte, de un caz sentimental psihologic, mult mai subtil. Carlos, autoportretul stilizat al lui Garrett, participă la această tragedie în calitate de fiu al tenebrosului Frate Dinis. Găsim aici una din temele obsedante ale lui Garrett, avînd poate izvorul într-o experiență personală : tema relațiilor dintre tată și fiu, temă care va reapare în *Arco de Santana* și în *Frei Luis de Sòusa*. O crimă involuntară provocată de o dragoste nepermisă determină nenorocirea unei familii întregi ; există fatalități și semne de rău augur care denunță forța inevitabilă a supranaturalului. Carlos este pe punctul de a-l ucide pe călugăr, „o crimă enormă și înspăimîntătoare este pe cale să se producă", cînd i se descoperă să fratele Dinis este tatăl său și bătrînul detestat îi va spune, în mijlocul unei „liniști atroce" : „iată-mă pocăit la picioarele tale, fiule. Iată pe asasinul mamei tale, a soțului ei, a unchiului tău..., călăul și dezonoarea întregii familii. Fă ce vrei cu mine. Eu sînt tatăl tău..." (cap. XXXV). Garrett, ca și Herculano, ridiculizează partea foiletonului, neverosimilitatea romantismului unui Eugène Sue, dar nici unul din cei doi, la urma urmei, n-a știut să evite complet aceste defecte.

Cît despre drama psihologică a lui Carlos, drama instabilității afective, ea presupune o concepție a omului care se definește deja prin fluiditate. Carlos o iubește pe Joaninha, „tînăra fată cu ochi verzi", simbol al purității, al cărui decor natural este valea Santarém-ului, dar el nu o uită pe Georgina, englezoaica „cu ochi dulci de gazelă". El își dă seama că este incapabil să iubească o singură femeie și pentru totdeauna ; de aceea se desparte de Joaninha și lunga scrisoare de adio pe care i-o trimite, înregistrează aparent, într-un mod spontan (aparent numai pentru că Garrett este un artist vigilent), variațiunile de du-te vino ale unui suflet fără cîrmă. Făcîndu-ne portretul lui Carlos, autorul subliniază mobilitatea lui de spirit, poate lipsa lui de reflecție, dar totodată nobila simplitate a caracterului său franc, loial și generos (cap. XX). Chiar eroul povestirii, cercetîndu-se, dă uneori cazului său un sens unic, individual, ajungînd să se considere o „aberație,

un monstru" ; alteori admite că nu este decît un exemplu al nestatorniciei comune. Este momentul să facem aluzie la influenţa lui Rousseau în concepţia garrettiană asupra omului, cu atît mai mult cu cît autorul cărţii *Viagens na minha terra* ne mai propune explicaţia următoare : Carlos, în mod natural bun, ar fi fost corupt de către societate, care-l făcuse o creatură nestatornică, contradictorie. Şi totuşi el aparţinea celor mai buni, adică celor mai puţin contaminaţi de către civilizaţie ; gîndurile lui „participau la această fluctuaţie neliniştită şi maladivă a fiinţei sale de om social, în care slabul reflex al omului natural se ivea din întîmplare". Între „sentiment" şi „reflecţie" Garrett stabileşte o antinomie paralelă antinomiei „natură" — „societate" ; prin prisma romantică raţiunea venea să tulbure limpezimea înnăscută, puritatea „instinctului". Valea Santarém-ului ca şi „jungla virgină" din romanul *Helena* simbolizează Paradisul pierdut, Edenul copilăriei în contrast cu mediul „civilizat". Teoria bunătăţii naturale a lui Rousseau se regăseşte de asemenea şi la Herculano : Vasco, de exemplu, eroul din *Monge de Cister*, posedă o nobleţe înnăscută, „instincte generoase" (I, p. 307), şi societatea, „această masă oribilă şi informă numită societate" este aceea care îl face vinovat" (I, p. 62).

Considerînd viaţa interioară ca o realitate fluidă, nesigură, pe care inteligenţa nu ajunge să o fixeze şi unde numai intuiţia singură pătrunde din cînd în cînd, Garrett manifestă o insatisfacţie constantă faţă de limbaj, deoarece cuvintele sînt instrumente prea grosolane pentru a sugera mişcările vagi, subtile, efemere şi divergente ale sufletului. Stilul său tinde să traducă dinamismul vieţii subiective ; din acest motiv Garrett se opreşte, caută sinonime, se întoarce înapoi, lăsîndu-ne să surprindem fluctuaţiile unei gîndiri în a sa nesigură curgere. Caracterul intim, dinamic, abandonul său aparent, libertatea sa de limbaj, fac din Garrett iniţiatorul nu numai al unei tendinţe de analiză introspectivă, ci şi al modernizării prozei. Această modernitate era necesară progresului romanului portughez.

Camilo Castelo Branco, născut în 1825 (deci cu 26 şi respectiv cu 15 ani mai tînăr decît Garrett şi Herculano) va fi totuşi scriitorul extrem de fecund, uneori genial, capabil de a aduce romantismului portughez expresia romanescă cea mai pătrunzătoare, fără a exclude o vocaţie realistă *sui generis*, pe care exemplul lui Balzac l-a putut stimula dar nu determina. Neliniştit, deosebit, rasat, format la şcoala poporului şi a clasicilor naţionali, Camilo atinge plenitudinea în momentul unei experienţe decisive—, încarcerarea sa într-o închisoare din Porto, ca o consecinţă a dragostei adultere cu Ana Placido, soţia unui comerciant. Într-adevăr, în 1860 şi 1861 el scrie *Amor de Perdiçao*, celebră între nuvelele sale, şi de asemenea *O Romance dum Homem Rico* şi *Doze Casamentos Felizes*. Maestru al nuvelei pasionale, el străluceşte în egală măsură şi în nuvela satirică, ca de exemplu *Queda dum Anjo*, unde ridiculizează un burghez anacronic de provincie, un fel de Alceste care, descinzînd în capitală este corupt de moravurile Lisabonei. În 1875—1877, atunci cînd valurile şcolii realiste ajung în Portugalia, Camilo, cu toate că le consideră „putreziciune modernă", îşi foloseşte din nou calităţile înnăscute de observator. El pune în relief forţele instinctului, disecă tipurile şi cazurile umane. El acţionează apoi prin „supraîncărcare", parodiindu-l pe Zola şi mai ales pe realiştii portughezi ; dar, în ultimele sale cărţi de ficţiune, bătrînul romantic va

reapare în descrierea intrigilor. Oricum, este evident că autorul a asimilat în parte procedeele realiste, inclusiv expresionismul stilului, și tocmai acestei faze ultime îi aparține *Brasileira de Prazins*, publicată în 1882.

Autorul exaltă de asemenea revolta unui Simão Botelho, eroul din *Amor de Perdiçao*, împotriva unei societăți ostile, precum și calitățile de abnegație, răbdare, renunțare, iertarea greșelilor, acceptarea durerii ca o formă de ispășire, care este totodată și conținutul spiritual al lucrării *Romance dum Homem Rico*, în care Alvaro întruchipează o altă concepție, mai elevată, a eroismului. Dacă Camilo respinge automatismul sufletelor anchilozate, care, incapabile de generozitate, atașate vechilor obiceiuri, roade ale unei structuri sociale perimate, făcînd dificilă transformarea inevitabilă, pe de altă parte, el opune ambițiilor și afecțiunilor pămînteşti persistența valorilor supranaturale, el caută „dincolo" un punct de echilibru pentru viziunea sa pesimistă. Dealtfel, coerența nu este punctul său tare : temperament instabil, el se îndoiește, neagă, merge pînă la blestem ; uneori, în mod cinic, el ne arată cum păcătoșii trăiesc fericiți, fără umbră de remușcare (este cazul lui Caliste Eloi din *Queda dum Anjo*) unde, obosit de tensiunea creată de elanurile supraomenești, el face elogiul vieții patriarhale, sănătoase, aproape numai vegetative, care totuși (citiți ultimele pagini din *Coração, Cabeça e Estômago*) nu pot fi, pentru spiritul său neliniștit, formula definitivă pentru căutarea fericirii. Cîteodată, proasta dispoziție a lui Camilo se întinde pînă la conservatorism și progres, pînă la părinții tiranici și la copii nesupuși. Jocul este simplu, datele nu se schimbă, nu e vorba decît de a inversa pozițiile : problematica obsedantă rămîne aceeași. Legată de antagonismul pasiunilor, plasată într-o schemă metafizică, nuvela lui Camilo este impregnată de sentimentul tragic al vieții ; evident, nu este întîmplător că spaniolul Unamuno descoperă la Camilo „întreg sufletul tragic, fatidic, patetic al Portugaliei", declarînd că *Amor de Perdiço* „este una din cărțile fundamentale ale literaturii iberice", superioară, după părerea sa, lui *Manon Lescaut*, lucrare de aceeași descendență. Psihanaliza indică la Camilo o tendință nihilistă, de autodistrugere, ceea ce îl face pe scriitor să asocieze dragostea cu moartea. Ca produs de cultură, nuvela lui Camilo prelungește tradiția occidentală a dragostei imposibile, care distruge prin moarte un destin sublim.

Pentru că în limba portugheză există cuvintele „roman" și „nuvelă", ar fi poate bine să profităm pentru a distinge opere de ficțiune diferite prin spiritul și structura lor. Compozițiile lui Camilo, după părerea mea, ar putea fi mai curînd nuvele, deoarece le lipsește o înlănțuire densă a raporturilor și ritmul temporal, proprii romanului. O povestire a lui Camilo, de 300 de pagini, nu se deosebește de o nuvelă de 30 de pagini în ceea ce privește structura : este o povestire lineară, o istorie văzută mai ales din afară, ca și cum ea s-ar fi petrecut într-adevăr, și despre care scriitorul ar fi avut cunoștință. Cea mai bună tehnică a lui Camilo constă în „rapiditatea peripețiilor", în „derivarea concisă a dialogului către punctele esențiale ale intrigii", cum el însuși remarcă în legătură cu *Amor de Perdiçao*.
Timpul care convine narațiunii este trecutul (perfectul simplu sau compus) și nu imperfectul, care va caracteriza romanul realist. Conceptul de „nuvelă", pe care tocmai l-am expus, coincide cu cel al lui Robert Kanters. „Timpul" nuvelei diferă de „timpul" romanului, spune Kanters, pentru

că în prima toate frazele ne fac să înaintăm, este imposibil să te opreşti : „S-a scris mult asupra relaţiilor dintre timp şi roman, asupra corespondenţei duratei romaneşti cu durata trăită ; idealul în zilele noastre este cel mai adesea un ideal realist ; durata povestirii trebuie să se adapteze cît mai mult posibil duratei acţiunii. Nimic mai contrariu esteticii nuvelei, deoarece ea cere o reducere proporţională geometrică, dar o reducere arbitrară şi eficace, un stil".

Noua contribuţie la literatura portugheză de ficţiune a secolului al XIX-lea, aceea a lui Júlio Dinis, va fi în mare parte în tehnica romanului, cu datele de observaţie şi de compoziţie pe care acest gen literar le presupune. Născut la Porto în 1839, patrusprezece ani după Camilo, Júlio Dinis se găseşte de asemenea într-o perioadă de tranziţie între romantism şi realism. Cele patru romane ale sale, *As Pupilas do Senhor Reitor*, *Uma Familia Inglesa*, *A Morgadinha dos Canaviais* şi *Fidalgos da Casa Mourisca*, au fost publicate în volum între 1868 şi 1872 ; ultimul volum publicat, mai inovator, a fost dealtfel primul schiţat pe cînd autorul lui nu avea decît 22 sau 23 de ani. Temperamentul literar al lui Júlio Dinis este destul de diferit de cel al lui Camilo ; el preferă în loc de tragedie conflictele sentimentale comune, cu personaje comune, aproape toate simpatice şi cu fond bun ; dispune elementele în concordanţă cu un optimism roz bombon, ceea ce obligă la un *happy-end* convenţional, cu una sau două căsătorii fericite. Satul romanelor sale este de asemenea idilic, fără aspra realitate a ţăranilor lui Camilo. Júlio Dinis merge astfel în întîmpinarea unei anume forme de sensibilitate burgheză, feminină sau adolescentină. El încîntă şi distrează. Personalitate literară discretă, el este lipsit de stil ; nu este, precum Camilo Castelo Branco, un prozator înnăscut. Dar această lipsă de stil ar fi putut fi mai sensibilă dacă Júlio Dinis ar fi scris nuvele în loc de romane.

Sub influenţa marcantă a romanului englez (în tradiţia unui Richardson, unui Fielding, a unei Jane Austen), Júlio Dinis exprimă în diverse note o concepţie asupra romanului care este exact la extremitatea opusă a nuvelei lui Camilo, făcînd astfel, implicit, critică. După aceste note romanul de imaginaţie ar fi căzut în desuetudine, deoarece nu ar fi avut altă pretenţie decît cea de a interesa cititorul prin „succesiunea rapidă a peripeţiilor şi a împrejurărilor neprevăzute", neglijînd „analiza caracterelor". Ori, ceea ce trezeşte un interes durabil, după spusele lui Júlio Dinis, nu este „excepţionalul, extravagantul, imoralul", ci „comunul, banalul, în accepţia curentă a cuvîntului". Acţiunea ne captivează mai mult atunci cînd cunoaştem bine personajele care participă la ea, cînd cunoaştem caracterul lor psihologic", „amănuntele vieţii lor", obiceiurile lor zilnice etc. „Din acest motiv, spune tînărul scriitor, îmi plac romanele domoale, în care autorul ne descrie bine personajele cu care se va desfăşura acţiunea, înainte ca să fi fost pusă în mişcare".

Astfel de idei estetice înseamnă un pas înainte către sensul concepţiei moderne a romanului, cum este definit de către Ortega y Gasset : „genul a evoluat de la naraţiunea pură, care nu era decît aluzivă, la prezentarea riguroasă (...), ceea ce place nu mai e atît destinul sau aventura personajelor ci mai degrabă prezenţa lor. Ne place să le vedem direct, să pătrundem în intimitatea lor, să le înţelegem, să ne confundăm în universul

sau în ambianța lor. De la narativ și indirect genul a devenit descriptiv sau direct". De aci Ortega conclude asupra necesității ritmului lent. Ori, Júlio Dinis lansează în Portugalia, în ceea ce privește romanul cu temă actuală, povestirea lentă; *Uma Familia Inglesa* ilustrează foarte bine concepția sa despre roman (concepție balzaciană în parte). Deja, titlurile capitolelor, cel puțin în prima parte a lucrării, relevă o predominanță a ambianței asupra acțiunii, a staticului asupra dinamicului: „La birou", „Viața la Porto", „Viața engleză", „La teatru", etc.... Intenția autorului este de a ne integra în cotidianul social și familial care ambientează personagiile și le face să acționeze. Dacă prelungește descrierea unui prînz într-un restaurant din Porto, el se justifică prin nevoia (acestea sînt propriile lui note) de „a arăta în acțiune caracterul eroului nostru și de a da un exemplu din felul lui de viață și din compania lui obișnuită" (cap. III). Timpul lent se conjugă cu o nouă tendință în romanul portughez, tendința la analiza psihologică lentă, evidentă în observarea simptomelor dragostei care se trezește, în studiul rolului imaginației în geneza dragostei, în înregistrarea mișcărilor mașinale care trădează subconștientul, în visurile personajelor și în lungi „monoloage interioare", grație cărora romancierul dezvăluie starea lor de spirit, obsesiile lor și a luptelor lor subiective. Solilocviul se găsea deja la numeroși romancieri, la Manzoni, la Stendhal și chiar, sub o formă embrionară, la Herculano și Camilo, dar în cadrul producției nuvelistice portugheze la Júlio Dinis atinge un interes special. Uneori este dinamic, reflectă o conștientizare progresivă sau mersul către o decizie. Formația de medic să fi stimulat la Júlio Dinis vocația de psiholog?: „Astăzi, diagnosticul a intrat în literatură, verișoară", spune Henrique Madalenei în *Morgadinha dos Canaviais*.

Pe de altă parte, romanul lui Júlio Dinis este valabil ca oglindă a evoluției sociale și ca document al mentalității burgheze. Această valoare documentară a romanului lui Júlio Dinis a meritat critica lucidă făcută de António José Saraiva. Cu toate că Júlio Dinis relevă defectele funcționale ale regimului parlamentar și modul scandalos în care se adunau voturile în timpul alegerilor, el rămîne credincios idealismului burghez, crezînd în virtualitățile nedefinite ale liberalismului. După părerea sa, munca utilă și rentabilă dă demnitate omului, apropiind prin concurență clasele sociale și producînd bună starea comună, fericirea, în armonie spontană. Viziunea lui trandafirie asupra lumii se bazează într-adevăr pe un umanism juvenil; Júlio Dinis crede în omul care lucrează, care este capabil de a-i învinge pe ceilalți prin întrecere, prin tenacitate și spirit de inițiativă; și această muncă care dă naștere la bogăție, îmbogățită de imaginație, devine izvor de poezie. Oricum, această concepție asupra omului îl reduce la natură, îl eliberează de contextul metafizic în care îl insera nuvela lui Camilo. Júlio Dinis laicizează, „desacralizează" universul romantic.

Mi se pare că observațiile pe care tocmai le-am formulat lasă să se ghicească rolul lui Júlio Dinis în ștergerea vidului care separă pe Eça de Queirós de Camilo Castelo Branco; într-adevăr, romanul lui Júlio Dinis pregătește cititorul pentru romanul lui Eça, prin laicizarea precipitată, prin ritmul lent al povestirii, integrarea personajelor într-o atmosferă fizică și umană, inserarea lor într-un ansamblu complex de relații, prin atenția acordată condiționării istorico-sociale.

Dacă Garrett şi Herculano au trăit în afară, în Anglia şi în Franţa (Garrett a trăit şi în Belgia), Camilo şi Júlio Dinis nu au depăşit niciodată frontierele micii lor ţări. Din contră, Eça de Queirós şi-a petrecut aproape întreaga sa existenţă în străinătate, deoarece cariera diplomatică l-a purtat în Cuba şi apoi l-a fixat în Anglia şi pe urmă în Franţa. Cît se poate de just, el a fost considerat ca un exemplu tipic al influenţei franceze care stăruia atunci în Portugalia în limbaj şi obiceiuri în mediile intelectuale. Dealtfel, temperamentul său, cum a observat Álvaro Lins, îl predispunea la asimilarea calităţilor inerente ale culturii franceze: „echilibrul care provenea din armonia interioară; instinctul analizei pătrunsă de transparenţă şi claritate; ordinea clasică, care nu tulbură foarte reînnoirile; spiritul care descompune şi disociază problemele ...".

Dacă remarcăm bine, Eça de Queirós a căutat o cale printre diverse solicitări: sensibilitatea romantică, gustul fanteziei, emoţia facilă, raţiunea realistă, disciplina observaţiei reduse, pudoarea expansiunii, gustul frazei oratorice şi gustul sobrietăţii subtile; plăcerea artei pure şi literatura angajată, al cărei scop este să scuture şi să reformeze obiceiurile, printr-un imperativ de conştiinţă şi chiar prin patriotism. Deşi diletant, deşi cosmopolit, este adevărat că Eça de Queirós a trăit cu speranţa şi amărăciunea problemelor ţării sale, vroind să o trezească din torpoarea, în care se cufunda. Dar, chiar dacă aprecierea noastră asupra scriitorului se îndepărtează de aceea de realism, trebuie să ne întrebăm în ce măsură imaginea pe care ne-a lăsat-o asupra societăţii portugheze este rezultatul ideilor preconcepute, livreşti, sau a unor observaţii atente asupra realităţii. Îndoiala s-a ridicat în însuşi sufletul lui Eça de Queirós: absent din Portugalia, n-ar fi fost el oare împins să deformeze sau chiar să inventeze această societate, poate în realitate mai puţin neroadă şi mai puţin stricată decît a pictat-o? În plus, cum ar putea romanul lui Eça de Queirós să fie obiectiv, impersonal, dacă în fiecare clipă se simte prezenţa autorului sub forma ironiei caricaturale? Dar stilul ironic nu este el o formă de subiectivitate? Paralel cu ironia, poetul apare uneori, în mod discret, contribuind la transmiterea unui sentiment mult mai profund al oamenilor şi al vieţii. Orice ar fi în povestire sau în roman, Eça de Queirós foloseşte un simbolism de veritabilă vînă poetică. În *Maias*, de exemplu, bătrînul Afonso de Maia păstrează, mort fiind, o mînă pe inima sa: „în atitudinea simplă şi naturală a celui care trăise atîta prin inima sa".

În traiectoria literară a lui Eça de Quierós, ca şi la Flaubert, transpare dubla atracţie a romantismului şi a realismului. În foiletoanele publicate în *Gazeta de Portugal* în 1866 şi în 1867, adunate mai tîrziu într-un volum sub titlul *Prosas Bárbaras*, tînărul scriitor eliberează imaginaţia sa poetică, sub semnul ultimului romantism al lui Edgar Poe, Baudelaire, Gerard de Nerval etc. ... Conferinţa ţinută la *Casino Lisbonense* în 1871, echivalează cu o profesiune de credinţă realistă; şi primele sale romane (*O Crime do Padre Amaro*, 1875, 1876 şi 1880, *O Primo Brasilio*, 1878) sînt aplicaţia cu grijă a noii doctrine prin studiul mediului şi al temperamentului. În această fază, autorul îşi propune să descrie în felul lui Balzac societatea portugheză, printr-o anchetă implacabilă şi folosind satira sau ironia muşcătoare pentru a distruge greşelile şi prejudecăţile. Acestei perioade îi aparţin operele care nu vor fi publicate decît după moartea sa: *A Capital*, unde descrie mediul literar şi ziaristic din Lisabona, *O Conde*

de Abranhos și *Alves & Cia.* Dar, destul de repede, disciplina riguroasă a realismului începe să-l obosească. *Mandarim*-ul datează din 1880 și este o povestire alegorică în care zugrăvirea vieții alternează cu o călătorie în ținuturile exotice, unde imaginația lui de romantic se simte bine. Aceeași formulă de alternare între apropiat și depărtat, observat și imaginat, se regăsește în *A. Reliquia*, datat din 1887. În acest timp Eça dădea forma definitivă capodoperei pe care o purta în el de ani îndelungați, romanul *Os Maias*, din 1888, în care realismul este adoptat într-o manieră mult mai amplă și mult mai ductilă. De data aceasta aristocrația este aceea care apare în scenă, nu mai există personaje mediocre și romanul ne oferă două planuri: cel al observației ironice de tipuri și obiceiuri, unde nici politicienii și nici intelectualii nu sînt cruțați, și cel al tragediei unei familii. Ultimele pagini ale romanului rezumă descurajarea cauzată de o dublă deziluzie: Eça de Queirós consideră frustată nu numai acțiunea „revoluționară" întreprinsă de generația căreia îi aparține (și care era totodată și cea a unui Antero de Quental, a unui Oliveira Martins, a unui Teófilo Braga) dar pare să creadă că, în general, visurile se termină totdeauna prin a se sfărîma de asperitățile realului. „Ne-am ratat viața, bătrîne ! exclamă Ega cu un gest dezolat". „Cred că da (...), îi răspunse Carlos. Dar toată lumea și-o ratează, mai mult sau mai puțin. Adică: nu se reușește într-adevăr în viață, atît pe cît s-a imaginat".

Prin crearea unor tipuri de neuitat precum *Conselheiro Acácio Tomás de Alencar* etc. ..., prin tehnica perfectă a romanului care-i permite adoptarea ironiei constante a perspectivelor personajelor, prin stilul său admirabil, bine ritmat, subtil, deschis, reînnoitor, Eça de Queirós domină pentru multă vreme literatura de ficțiune portugheză. Dar panorama realismului nu ar fi completă decît după evocarea altor romancieri și a altor autori de povestiri (Teixeira de Queirós, Júlio Lourenço Pinto, Abel Botelho, Fialho de Almeida), pe care numai lipsa de spațiu nu îmi permite să-i prezint.

De-a lungul multor ani se vor înfrunta două curente de opinie: pe de o parte partizanii lui Camilo, de cealaltă parte cei ai lui Eça de Queirós. O astfel de dezbatere nu mai are sens astăzi. În acești ultimi treizeci de ani, romanul portughez a cunoscut o înflorire remarcabilă, noi căi s-au deschis, fie în sens psihologist, fie în direcția criticii sociale ; s-au impus mari nume : de la Aquilino Ribeiro și Vitorino Nemésio, la Virgílio Ferreira, José Cardoso Pires, Agustina Bessa Luis, Fernanda Botelho, Almeida Faria și, se poate afirma că, intrat în vîrsta adultă, romanul nostru s-a eliberat în sfîrșit de un fel de complex față de doi prodigioși scriitori de ficțiune din secolul al XIX-lea : Camilo și Eça de Queirós. Și, lucru curios, cu toate că pentru mulți cititori cel de al doilea a păstrat o prospețime, o putere de seducție, o actualitate pe care cel dintîi le-a pierdut, la romancierii actuali se simte cel mai adesea lecția lui Camilo, o lecție realistă, de conciziune virilă, de exactitate și puritate de limbaj. Carlos de Oliveira, autorul volumelor *Casa na Duna* și *Uma Abelha na Chuva*, dă un exemplu izbitor despre ceea ce tocmai am spus și nu ne surprinde deloc atunci cînd el afirmă că vede în Camilo „un mare maestru realist".

DIMITRIE CANTEMIR, PRECURSOR AL ORIENTALISTICII

LILIANA BOTEZ

Principele român Dimitrie Cantemir, contemporan erei raționaliste a veacului al XVII-lea care va izvodi iluminismul veacului următor, se înscrie întrei cei care, la vremea lor, au extins interesul spiritual de la cultura greco-romană la cea orientală, afirmîndu-se în context european, alături de Galland, de Montesquieu, Voltaire, Goethe și de alții, ca unul dintre marii deschizători ai Porții Orientului.

Istoria unor popoare exotice pentru Europa, religiile necunoscute, elementul pitoresc și legendar stau în atenția epocii. Așa au apărut, de pildă, cărțile lui Ricaud, Sagredo, Ioanichie Goleatovski și ale altora.

Cum se știe, în formația de orientalist a lui Cantemir, ostatec al Sublimei Porți, un rol decisiv l-a avut îndelungata sa ședere în spațiul geografic, istoric și spiritual al Constantinopolului, vechi focar cultural, aflat la răspîntia a două lumi. Receptînd cultura Bizanțului dar și cea fascinantă a popoarelor musulmane, cărturarul român devine o personalitate complexă, deținătoare a demnității de prim orientalist al nostru.

Grație cercetărilor lui Franz Babinger [1] și ale altora, privitoare la izvoarele turcești ale operelor lui Dimitrie Cantemir, cunoaștem personalitățile vremii în anturajul cărora a trăit cărturarul român în palatul său Ortaköy de la Stambul: Nefüoglu [2], pe care Cantemir îl considera cel mai învățat turc al timpului său, marele vizir Rami Mehmed pașa [3], poet și muzician, Saadi [4], filozof și matematician etc. Mai mult, Cantemir dispunea de colecții de cărți rare și manuscrise [5] privitoare la istoria turcilor și obiceiurile lor, lucrări care, în cea mai mare parte, au rămas încă neidentificate. Iată explicația faptului că operele de factură orientalistă ale lui Dimitrie Cantemir, realizate pe teritoriul rusesc: *Istoria Imperiului Otoman* [6], *Sistema religiilor mahomedane* [7], *Despre Coran* [8], se disting prin

---

[1] Franz Babinger, *Izvoarele turcești ale lui Dimitrie Cantemir*, București, 1942.

[2] Dimitrie Cantemir, *History of the Growth and Decay of the Othoman Empire*, Londra, 1756, p. 362.

[3] *Idem*, p. 431

[4] *Ibidem*,

[5] *Idem*, p. 266

[6] Ios. Hodoș, *Opere*, vol. III—IV, București, 1876.

[7] Dimitrie Cantemir, *Kniga sistema ili sostoianie muhamedanskii relighii*, Petersburg, 1722.

[8] Dimitrie Cantemir, *Despre Coran*, trad. Ioan Georgescu, Cernăuți, 1927.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 1, p. 51—58, București, 1974.

informaţii bogate, de o însemnătate ştiinţifică deosebită, aşa cum rezultă şi din cercetările lui Gr. Tocilescu [9], Şt. Ciobanu [10], din studiile lui I. Minea [11], Sextil Puşcariu [12], P. P. Panaitescu [13], M. Guboglu [14], A. Fochi [15] ş. a. m. d.

Desigur, în etapa actuală, problema surselor de informare livrescă ale lui Dimitrie Cantemir rămîne deschisă, dar în mare măsură el se inspiră din povestirile orale sau, cum singur mărturiseşte : „Din traiul (...) prin douăzeci şi doi ani la Poarta sultănească" [16]. Înţelegem astfel de ce, şi sub raportul documentării, adăugînd cunoaşterii valorile etico-sociale, dînd glas prin politica şi opera sa năzuinţelor populare, cărturarul român depăşeşte umanismul şi raţionalismul de factură clasică, atingînd noi perspective — *umanismul popular* [17].

Dar interesul lui Cantemir pentru cunoaşterea populară nu se limitează la aria geografică a ţării sale ; „el a fost crescut la Constantinopol şi a fost familiarizat din fragedă tinereţe cu geniul şi moravurile turcilor şi dat fiind că era excepţional calificat în limbile arabă, persană şi turcă el era în măsură să zugrăvească cunoştinţele sale asupra treburilor lor după izvoarele lor principale : nimic din lucrurile esenţiale nu este omis şi totul are culoarea ultimă a adevărului [18]" ...

Ceea ce ne propunem în cuprinsul acestui studiu este extinderea sferei de informaţii cu privire la Dimitrie Cantemir — orientalist prin cîteva elemente folclorice care pînă în prezent nu au fost luate în consideraţie de cercetătorii operei sale. În această direcţie ne vom axa analiza pe depistarea credinţelor populare de natură mitologică, credinţe care, în paginile scrierilor de orientalistică ale cărturarului român sînt prezentate pur descriptiv, fără a se specifica dacă este vorba despre credinţe populare sau pasaje din Coran ; prin compararea faptelor se va putea stabili în ce măsură Cantemir s-a folosit de dogma coranică sau de mitologia populară.

În scrierile sus-amintite se vădeşte interesul deosebit faţă de mitologia orientală în general şi, mai ales, faţă de acele mituri care au fost simţite totdeauna ca un fel de revelaţii ale unui mister ultim (mituri „trans-semnificative", cum le numeşte Lucian Blaga) [19], cărora nu li se pot atribui transparenţele unor semnificaţii logice. De pildă, spre deosebire de *Coran*, unde lumea este alcătuită, ca la vechii greci, din aer, pămînt, apă,

---

[9] Gr. Tocilescu, *Raport*, publ. în *Analele Societăţii Academice Române*, vol. XI, seria a II-a, Bucureşti, 1878, p. 45—74.

[10] Şt. Ciobanu, *Dimitrie Cantemir în Rusia*, Bucureşti, 1925.

[11] I. Minea, *Despre Dimitrie Cantemir. Omul, Scriitorul, Domnitorul*, Iaşi, 1926.

[12] Sextil Puşcariu, *Istoria literaturii române. Epoca veche*, Sibiu, 1930, p. 161—182; 238—240.

[13] P. P. Panaitescu, *Dimitrie Cantemir. Viaţa şi opera*, Bucureşti, 1958.

[14] Mihail Guboglu, *Dimitrie Cantemir orientaliste*, în *Studia et acta orientalia*, Meridiens-Edition, Bucureşti, 1961—1962.

[15] Adrian Fochi, *Dimitrie Cantemir etnograf şi folclorist*, în „Revista de etnografie şi folclor", nr. 1/1964—2/1964, Bucureşti.

[16] Dimitrie Cantemir, *Hronicul vechimii romano-moldo-vlahilor*, Bucureşti, 1876, p. 435—436.

[17] C. I. Gulian, *Gînditorul Cantemir în context european*, „Contemporanul", 26 octombrie 1973.

[18] Sir Willian Jones, *Prefatory Discourse to an Essay on the History of the Turcs*, London, 1806, p. 498.

[19] Lucian Blaga, *Trilogia culturii*, Bucureşti, 1969.

foc, mitul cosmogomic relatat de Dimitrie Cantemir este îmbogăţit cu credinţa în crearea a încă optsprezece mii de lumi, anterioare acesteia, care este şi cea de pe urmă [20]. Tot aşa, paradisul musulman diferă cu desăvîrşire la Cantemir, lăsînd impresia de grotesc, uneori atingînd chiar obscenul. Mîncînd din fructul oprit (grîul), lui Adam i s-ar fi umflat pîntecele. Durerile fiind foarte mari, a fost necesară intervenţia îngerului Dzebrail care „i-a perforat trupul"; murdăria produsă în rai trebuia ascunsă, astfel încît Adam s-ar fi acoperit cu ea în „părţile dosite ale trupului", de unde şi originea părului de pe corpul bărbatului [21]. Deoarece nici mitologia islamică, nici *Coranul* nu cunosc „păcatul strămoşesc" sub această formă, este plauzibilă presupunerea că ar fi vorba despre o legendă cu caracter strict local sau despre o ficţiune a scriitorului îndreptată împotriva otomanilor.

Dogma coranică după care îngerii ar fi zămisliţi din lumină, nu ar avea sex, s-ar supune lui Alah şi s-ar prosterna în faţa făpturii omeneşti, a fost îmbogăţită de fantezia populară, aşa cum se reflectă în scrierile lui Cantemir, cu o serie de atribute fantastice, proprii heruvimilor din mitologia ebraică şi creştină : mărimea lor uimitoare (atingînd cu capul cerul, cu picioarele, pămîntul) şi aripile lor uriaşe (bătute cu pietre scumpe). Îngerii sînt foarte numeroşi şi se înnoiesc mereu [22].

Drama cerească a îngerului răzvrătit urmează în Coran dogma creştină : „noi v-am făcut, apoi v-am plăsmuit, apoi le-am zis îngerilor : închinaţi-vă lui Adam ! şi ei s-au închinat, numai diavolul n-a voit să se închine ; cînd ţi-am poruncit ? el zise : eu sînt mai bun decît el ; pe mine m-ai făcut din foc, iar pe el din tină ; el zise : jos cu tine de aici, să nu te mai arăţi semeţ, deci ieşi afară, eşti dispreţuit" [23]. În lucrările lui Cantemir mai apare o categorie de diavoli, născuţi din fumul iadului sau din apa care spală murdăriile trupeşti şi a căror origine în duhurile rele (gin) din substratul păgîn arab al religiei musulmane este evidentă [24].

Legenda mitologică a potopului este una dintre cele mai vechi din istoria gîndirii. Ea apare la indieni, la persani şi la alte popoare care recurg adesea la această legendă pentru a explica obîrşia vieţii. La musulmani, se crede că potopul a fost determinat de răspîndirea idolatriei : „Mi s-a poruncit să fiu cel dintîi moslem şi să nu fiu idolatru" sau „necredincioşi sînt aceia care fac alte fiinţe asemene cu domnul lor" [25]. Noe era primul şi singurul om care credea în Alah şi se închina lui : „Fă-ţi corabia înaintea ochilor noştri şi după descoperirea noastră şi cînd va veni porunca noastră, va clocoti cuptorul ; atunci du înlăuntru din tot felul cîte o pereche şi familia ta" [26]. În popor se spune că pe corabia lui Noe se aflau şoareci care făcură găuri în corabie, lăsînd să intre apa în şuvoaie. La rugămintea lui Noe, Alah trimise leului un guturai ; acesta strănutînd, scoase cîte o pisică pe nări ; pisicile înghiţiră şoarecii şi corabia se salvă de potop [27].

---

[20] *Ibidem.*
[21] Dimitrie Cantemir, *Despre...*, p. 36.
[22] Dimitrie Cantemir, *op. cit.*
[23] Silvian Isopescul, *Coranul*, Cernăuţi, 1912, Sura VII, vers. 10, p. 168—169.
[24] Dimitrie Cantemir, *op. cit.*
[25] S. Isopescul, *ibidem*, Sura 11, p. 223—224.
[26] *Ibidem*, Sura 23, vers. 23, p. 314.
[27] Dimitrie Cantemir, *Sistema...*, p. 112.

Legenda potopului se regăseşte la toate popoarele musulmane, păstrîndu-se şi în zilele noastre la turcii şi tătarii din Dobrogea, într-o formă adăugită, după care Alah mai trimite pe corabia lui Noe porci care înghit pisicile, elefanţi care înghit porcii etc [28].

Pornind de la fabulaţiile folclorice şi de la învăţăturile coranice, Cantemir propune o imagine simbolică despre raiul cu şapte ceruri, expresie a frumosului, echivalent al binelui; fiecare cer se află la o distanţă de cinci sute de ani pămînteşti unul de celălalt; fiecare cer are cîte şaptezeci de mii de guri care îl slăvesc pe Alah în şaptezeci de mii de limbi; în ceruri sînt grădini cu palate cioplite în pietre scumpe cu hurii, cu fructe imense şi cu rîuri de lapte, de miere, elemente ce reflectă talentul literar al domnitorului român, forţa lui de plasticizare [29], cunoaşterea culturii populare, româneşti şi străine.

Iadul musulman, după relatările lui Dimitrie Cantemir, este alcătuit tot ca în basme, din şapte trepte cu cîte şapte porţi fiecare; pedepsele suferite de sufletele păcătoşilor sînt tot atît de cumplite ca şi cele din iadul creştin sau mozaic. În Coran, infernul este denumit cînd „foc", cînd „gheenă"; focul iadului este mişcător; pe ultima treaptă se găsesc: arborele Zakkum (ale cărui crengi sînt capete de demoni), un cazan cu smoală topită şi un puţ fără fund: „temeţi-vă de foc care este pregătit pentru cei necredincioşi; focul va arde feţele lor şi ei vor scrîşni acolo" [30].

Numărul magic şapte, atlat la baza împărţirii în trepte a pămîntului, raiului şi iadului, poate fi pus în legătură, credem, pe de o parte, cu cele şapte zone în care astrologii vremii împărţeau lumea — potrivit celor şapte planete din sistemul solar cunoscut pînă atunci — şi, pe de altă parte, cu noţiunea de *sifat* (cum se numesc global cele şapte atribute esenţiale ale lui Alah din cele 99 pe care le are), tot aşa după cum numărul mistic 3 poate invoca în mitologia creştină, conceptul treimii.

Intuind repede unitatea de esenţă a religiilor ebraică, creştină şi mahomedană, Cantemir, cînd ajunge la descrierea sfîrşitului lumii şi a judecăţii de apoi în viziune musulmană, vede scenele respective într-un fel foarte asemănător celor din apocalips. Întîi va veni prin Damasc „impostorul" Dedzial, călătorind pe un asin năzdrăvan, din ai cărui peri vor ieşi cîntecele cele mai frumoase, care-i vor amăgi pe ascultători, pe necredincioşii întru Alah, aidoma sirenelor, determinîndu-i să-l urmeze şi să-l cinstească. După trei ani va veni Mehtüzeman care-i va omorî pe acoliţii lui Dedzial, urmat fiind de Isa, care îi va pedepsi pe trădători. Peste trei zile Isfrahil va suna din trîmbiţă astfel încît la primul sunet toţi musulmanii vor muri „plăcut şi dulce", la al doilea sunet se vor preface în praf şi nisip toate vieţuitoarele, iar la cel de-al treilea sunet se vor prăbuşi toate corpurile cereşti, transformîndu-se şi ele în praf. Apoi se va sinucide şi Isfrahil, deoarece misiunea lui de vestitor al morţii se va sfîrşi odată cu moartea universului. Pentru judecata de apoi, care va avea loc la scurtă vreme, Isfrahil va reînvia, de data aceasta avînd funcţia de vestitor al marii judecăţi. La sunetul trîmbiţei sale vor învia toate sufletele şi vor alerga

---

[28] Arhiva fonogramică a Institutului de lingvistică. Informator Seladim Peizazi, sat Moşneni, Comuna 23 August, jud. Constanţa.

[29] D. Cantemir, *Despre...*, p. 24—27.

[30] S. Isopescul, *op. cit.*

la trupurile lor, pregătindu-se pentru judecata de apoi. După faptele săvîrşite în viaţă vor fi trimise în rai, iad sau purgatoriu. Păcatele fiecăruia îi sînt înscrise pe frunte, ca în parimii.

În timp ce unii cercetători consideră revelaţiile lui Mahomed recitate în extaz (ca poetul în concepţia platonică) drept o înşelătorie [31], în timp ce alţii îl socotesc posedat de diavol [32], isteric sau epileptic [33], concepţia populară îi creează o aureolă de om cu calităţi neobişnuite; i s-au atribuit însuşiri supranaturale care, prin circulaţie largă şi îndelungată, au făcut să se nască în jurul lui Mahomed o serie de „mituri semnificative", cu un real echivalent logic [34]: pe de o parte mituri privitoare la sursa darului său de profeţie, şi, pe de alta, mituri prin care se încearcă întărirea poziţiei profetului în luptele sale pentru impunerea islamismului. Pentru prima categorie de mituri, reprezentativ este acela al învestirii lui Mahomed ca profet de către arhanghelul Dzebrail [35], învestire care s-a petrecut într-un loc simbolic — sanctuarul adorării focului, după vechea religie zoroastrică; nu mai puţin interesant este drumul lui Mahomed către rai în timpul nopţii, după fuga de la Mecca la Medina. În rai Mahomed nu izbuteşte să-l vadă pe Alah din pricina unei lumini orbitoare, dar primeşte din mîna acestuia Coranul scris cu litere strălucitoare [36]. Mahomed este însoţit în versiunea lui Cantemir de asinul Burac, spre deosebire de mitologie, unde Burac este reprezentat cu înfăţişare de iapă, dar avînd cap de femeie şi coadă de păun [37].

Într-o vreme cînd vechile religii păgîne îşi exercitau încă puterea, minunile lui Mahomed închipuite de popor au generat mituri a căror semnificaţie izvorăşte din necesitatea proslăvirii acestuia, în vederea impunerii religiei islamice. Aşa cum reiese din scrierile de orientalistică ale lui Dimitrie Cantemir, Mahomed, asemănător cu Budha, Zarathustra, Isus Hristos, a transformat pepenii în castraveţi şi castraveţii în pepeni [38], a sculat morţii din morminte [39], a tămăduit orbi, şchiopi şi muţi, a înviat un miel ucis, a silit luna să se frîngă, să coboare pe pămînt şi să se agaţe de mîneca togei sale [40].

Un loc aparte şi important în scrierile de orientalistică ale lui Dimitrie Cantemir îl ocupă descrierea unor obiceiuri pe care le-a putut observa direct. Unele dintre ele ne sînt cunoscute prin intermediul lui Adrian Fochi [41] ale cărui comentarii vom încerca să le completăm.

Cantemir menţionează *namazul* (recitarea celor cinci rugăciuni zilnice, împărţite după cum urmează: *sabah nemazi* — rugăciunea de dimineaţă; *oile nemazi* — rugăciunea de amiază: *ikindi nemazi* — rugăciunea de la chindie: *akşam nemazi* — rugăciunea de seară; *iatzi nemazi* — rugăciunea

---

[31] M. Margouliouth, *Mahomed and the Rise of Islam*, Londra, 1905.
[32] V. Muir, *Mahomed*, Londra, 1894.
[33] L. Sprengel, *Leben und Lehre des Mohamedes*.
[34] L. Blaga, *op. cit.*
[35] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 29—30.
[36] T. W. Arnold, *Painting in Islam*, Oxford, 1928, p. 117—122.
[37] D. Cantemir., *op. cit.*, p. 27—28.
[38] *Ibidem.*
[39] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 29—30.
[40] *Ibidem.*
[41] A. Fochi, *op. cit.*

de noapte), respectat de oamenii din popor, de teama judecății de apoi, fenomen pe care Cantemir l-a putut observa și la turcii și tătarii din Dobrogea [42].

În legătură cu obiceiul sărbătoririi *Ramazanului* (luna în care s-a transmis Coranul), Cantemir mai notează, pe lîngă comentarea Coranului, că, după o datină străveche, la cîteva zile înainte de luna Ramazanului se trimit cîțiva astrologi să urmărească apariția lunii, după care să se reîntoarcă și să vestească venirea bairamului. Evident, astăzi, turcii nu se mai duc în apropierea Constantinopolului să urmărească luna ; Ramazanul se fixează după un calcul precis [43]. În Dobrogea copiii turcilor și tătarilor se duc din casă în casă cu colindul, și primesc în schimb nuci, biscuiți sau bani. Cei mai în vîrstă se duc în vizită la prieteni cu tot felul de daruri alese, ceea ce amintește de vechile obiceiuri ale „ghiaurilor", cu care s-au contaminat.

O sărbătoare religioasă de mare însemnătate este și *Kurban bayram*, izvorîtă din legenda coranică, asemănătoare cu legenda biblică, referitoare la semnul trimis de către Alah lui Ismail (fiul proorocului Abraham) pentru a nu sacrifica spre slava divinității un copil, ci un berbec. Cantemir descrie modul în care se desfășoară această sărbătoare la Serai și enumeră darurile oferite sultanului [44].

Autorul dă referiri și asupra *bayramului mic*, care se desfășoară în cinstea pelerinilor întorși de la muntele Aarafat unde obișnuiesc să aducă jertfe [45].

Cantemir cunoaște din surse folclorice legenda peigamberului (proorocului) Abraham, care nu omenise pe Arhanghelul Dzebrail, datorită înfățișării sale de cerșetor. De la această întîmplare turcii au luat obiceiul să omenească orice muritor, indiferent de neam sau religie, marele scriitor amintind cu acest prilej ospitalitatea turcilor și tătarilor din Dobrogea, pe care i-a cunoscut direct, în urma popasurilor sale pe aceste meleaguri. Musafirul este găzduit timp de 3 zile cu cai cu tot și este ospătat cu ouă, miere și pîine coaptă sub cenușă. Turcii și tătarii dobrogeni au obiceiul (păstrat pînă astăzi) să pregătească o cameră anume pentru oaspeți — oda — cu un cămin la mijloc și cu paturi, încălzită cu bălegar uscat la soare [46].

Obiceiurile musulmanilor legate de momentele fundamentale din viața omului ocupă un loc însemnat în scrierile de orientalistică ale lui Cantemir și majoritatea se bazează pe observarea lor directă, în timpul participării sale la diverse solemnități. Amintim dintre ele *Sunnetul* (circumcizia) și *Sunnet dughiuni* (solemnitățile ce au loc la circumcizie), ocazie cu care atît copiii oamenilor simpli, cît și fiii sultanilor, primeau în dar lucruri de mare preț [47]. Mai menționăm ceremonialul înmormîntării, bogat în desfășurare și în semnificații, fapt explicabil, pe de o parte, prin cinstea acordată răposatului, iar pe de alta, prin temerea ca nu cumva mortul să-și revină din starea sa de nemișcare, speriindu-i sau păgubindu-i pe cei rămași în viață etc. Pietrele cu care se îngreuia mormîntul tasmanian,

---

[42] D. Cantemir, *Istoria...*, p. 46, nota 6.
[43] *Ibidem.*
[44] D. Cantemir, *Sistema...*, p. 278—283.
[45] *Ibidem.*
[46] D. Cantemir, *Istoria...*, p. 280.
[47] *Ibidem.*

mumiile ferecate din Egipt, cosciugele bătute în cuie din zilele noastre, constituie modalităţi de îngropare, motivate iniţial prin această temere atavică. Cantemir relatează că musulmanii, după ce ung mortul în fundul ogrăzii cu ulei de măsline sau cu seu, îl înfăşoară într-un giulgiu alb (pentru a-l feri de frig, de apă, sau de putrezire şi pentru a nu ajunge murdar şi gol în lumea de dincolo) ; mortul se ţine în casă o zi, fiind jelit numai de mama acestuia, căreia i se îngăduie să plîngă numai trei zile, căci moartea este considerată o binecuvîntare, o trecere în nemurire [48]. Moarte „onorabilă" este aceea „prin coardă de arc", motiv pentru care este rezervată numai celor ce se află pe cele mai înalte trepte sociale. Tăierea capului ca pedeapsă este o moarte infamă, dar şi mai mare infamie este considerată moartea prin spînzurătoare sau tragerea în ţeapă şi de aceea le este dată numai hoţilor. Obiceiul „legării gîtului" cu „batista" simbolizează supunere ; cei care îl practică sînt scutiţi de pedeapsa cu moartea : „capul plecat sabia nu-l taie" [49].

În lucrările amintite sînt întreţesute şi o seamă de legende folclorice. Ideea sacrificiului din legenda zidirii marii moschei din Constantinopol, executată de arhitectul Cristodul în vremea sultanului Mahomed Fatih, o aflăm şi în ciclul de legende generale şi îndeosebi balcanice, privitoare la zidirea unui monument (din care face parte şi legenda românească a Meşterului Manole) [50].

Unele legende sînt pline de umor, cum ar fi aceea a fumătorului Tiriaki, a muftiului Sadik Mehmed Efendi sau legenda vestitului Bekri Mustafa [51].

Din obiceiurile războinice ale turcilor, descrise de Cantemir, reţin atenţia acele cu valoare etnografică, rod al observaţiilor sale directe : obiceiul *căciulilor roşii* purtate în războaie ca semn distinctiv [52], obiceiul de a merge în război cu *casele de bani*, cu care şi cămile încărcate de provizii sau uneori lăsîndu-se doar impresia că sînt încărcate pentru a menţine moralul luptătorilor [53]. *Stindardul lui Mahomed* (confecţionat din mătase verde) nu este dus niciodată în focul bătăliei de teama de a nu fi răpit de inamic, deoarece în numele lui se duce războiul. El este păstrat într-un scrin aurit, împreună cu Coranul. În bătălie sînt purtate nişte steaguri confecţionate după modelul celui dintîi, denumite *sandgiac* [54]. *Tulbuchana* este muzica militară care însoţeşte soldaţii în bătălii, avînd menirea de a-i îmbărbăta. Încetarea acestei muzici este un semn al pierderii bătăliei şi soldaţii încep să fugă care încotro [55]. Cu prilejul obţinerii unei mari victorii se organizează o festivitate denumită *donanma*, la care soldaţii au dreptul să bea şi vin [56].

Preocupările profunde şi multilaterale ale lui Dimitrie Cantemir în vederea cunoaşterii, înţelegerii şi înfăţişării obiective a lumii musulmane-

---

[48] D. Cantemir, *Sistema...*, p. 268—285.
[49] D. Cantemir. *Istoria...*, p. 90—93.
[50] *Idem*, p. 150—151, nota 41.
[51] *Ibidem.*
[52] *Ibidem*, p. 753, nota 57; p. 376, nota 12.
[53] *Ibidem*, p. 55.
[54] *Ibidem.*
[55] *Ibidem.*
[56] *Ibidem.*

turceşti, preocupări al căror rod sînt lucrări ca *Istoria Imperiului Otoman*, *Sistema religiilor mahomedane*, *Despre Coran*, confirmă încă o dată concepţia scriitorului despre folclor ca fenomen component al culturii unui popor, care, alături de instituţiile statului, permite aprecierea obiectivă, semnificativă, a poporului respectiv. Mituri, obiceiuri şi sărbători legate de credinţele religioase, obiceiuri legate de cele mai importante momente din viaţa omului, legende, snoave, dans şi folclor muzical (el este primul care a codificat notele muzicale într-un sistem de notaţie specific turcesc, fiind şi un renumit culegător de cîntece populare turceşti), iată tabloul aproape complet al informaţiilor de cultură spirituală, populară, cuprinse în scrierile cărturarului român. Cu toate că în faza actuală de cercetare izvoarele folosite de Cantemir nu pot fi cunoscute pe deplin, confruntarea informaţiilor sale fie cu dogma coranică, fie cu tradiţia corespunzătoare manifestată în acel timp, atestă autenticitatea faptelor expuse în opera sa. Materialul identificat, sistematizat şi, în măsura posibilităţilor bibliografice, interpretat se dovedeşte a fi o mărturie concludentă care îl impune pe Dimitrie Cantemir nu numai ca un precursor remarcabil între orientaliştii europeni, dar şi ca pe unul dintre cei mai avizaţi şi avînd poate viziunea cea mai completă, el înscriindu-se în acelaşi timp, cum spune Zoe Dumitrescu Buşulenga, „între acele personalităţi care aruncă punţi între poporul nostru şi tradiţia mîndriei umanistice europene, dobîndind el însuşi, deasupra măruntelor asperităţi ale existenţei, un destin legat de Europa" [57].

[57] Zoe Dumitrescu Buşulenga, *Un destin european: Dimitrie Cantemir*, în „România literară", anul VI, nr. 43, 25 octombrie 1973.

OVID DENSUSIANU ŞI TENDINŢELE DE MODERNIZARE ALE ŞTIINŢEI NOASTRE LITERARE *

OVIDIU PAPADIMA

La începutul ultimului deceniu al secolului al XIX-lea, o nouă generaţie tindea să se afirme la noi, în domeniul cunoaşterii şi îndrumării literaturii. Ea simţea că trebuie să răspundă unei necesităţi a acestui sfîrşit de secol : aceea a unor noi orientări a culturii noastre, impusă de personalităţi care să poată ajunge la prestigiul marilor îndrumători de pînă atunci ai acestei culturi. Într-adevăr, aceştia — deşi încă în viaţă şi în activitate — nu mai puteau răspunde pe deplin noilor şi marilor întrebări pe care le impuneau evoluţia vieţii culturale europene şi, implicit, tendinţele din ce în ce mai accentuate de integrare a culturii noastre în dinamica noilor curente europene în ştiinţă şi în artă. Noua formulă a pozitivismului în ştiinţă, simbolismul în lirică, naturalismul în proza epică, tot ceea ce se întîmpla nou în muzică şi în artele plastice, — toate cereau răspunsuri, atitudini, metode de cercetare şi orientări în raport cu specificul culturii române. Personalităţile dominante în cea de a doua jumătate a secolului — Hasdeu, Maiorescu şi Gherea — nu mai puteau răspunde acestei noi misiuni. Pe de o parte, aceştia erau prea legaţi de epoca afirmării lor : aceea a constituirii ştiinţei româneşti moderne şi a prezenţei fecunde a marilor clasici ai literaturii şi artei noastre. Pe de altă parte, Hasdeu şi Maiorescu se îndepărtau în acel moment tocmai de ceea ce constituise activitatea şi contribuţia lor majoră la orientarea ştiinţei şi literaturii române. Hasdeu îşi încheia opera în domeniul filologiei şi al istoriei, prin efortul elaborării acelui *Etymologicum Magnum Romaniae*, început a se tipări în 1887. Cu o singură excepţie — studiul său despre *Basarabi* (1894) — Hasdeu se îndreaptă pe căile neguroase ale unei literaturi umbrite de criza sufletească produsă de moartea Iuliei Hasdeu : problematica spiritismului (*Sic cogito*, 1892); poezia şi proza din volumul *Sarcasm şi Ideal* (1897). Maiorescu îşi culminase şi el activitatea de îndrumător al limbii şi literaturii prin ediţia a II-a a *Criticelor* sale (1892), după ce publicase studiile consacrate celor două culmi ale poeziei şi prozei noastre : Eminescu şi Caragiale. Preocupat din ce în ce mai mult de politică, Maiorescu va publica în ultimul deceniu două studii critice de amploare, — dar acestea

* Comunicare citită în 22 XI 1973, la Sesiunea ştiinţifică a Academiei R. S. România, Comitetul de istoria şi filozofia ştiinţei.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 1, p. 59—64, Bucureşti, 1974.

dedicate unor scriitori strict locali şi departe de noile curente în literatură : I. Popovici — Bănăţeanul şi Victor Vlad Delamarina. C. Dobrogeanu-Gherea — cel mai apropiat de epocă, prin nestăpînita lui sete de lectură şi prin ideologia lui — îşi orientase marile sale elaborări critice tot spre Eminescu şi Caragiale şi se oprise la Coşbuc. De la critica sa — care depăşise determinismul lui Taine şi legătura sentimentală a vieţii sociale cu literatura, adusă la o celebritate europeană de Jean Marie Guyau — pînă la o lucidă teoretizare a ştiinţei literare în lumina marxismului — se aştepta totuşi ceva mai mult : în locul condamnării epigonismului eminescian, decepţionist, se cerea deplasarea atenţiei ştiinţei literaturii spre discutarea noilor curente europene. Dar Gherea se îndrepta şi el spre acutele probleme sociale ale vieţii noastre, pe care le va examina în *Neoiobăgia*. Cel mai aproape de noile cerinţe era Al Macedonski, prin mişcarea sa cu deschideri spre simbolism, avîndu-şi centrul şi cenaclul în revista „Literatorul". Dar influenţa lui — reală totuşi — era mult diminuată de indignarea stîrnită de nefericita lui epigramă la alienarea lui Eminescu.

Aceeaşi situaţie exista şi în domeniul marilor curente naţionale de idei, în ştiinţă. Latinismul — compromis prin ceea ce considera o mare victorie a lui : *Dicţionarul* lui Laurian şi Massim — se refugiase în vestigiile etimologice ale ortografiei recomandate de Academie. Dacismul fusese afirmat de Hasdeu încă din anii tinereţii sale, în studiul *Perit-au dacii* ? (1860) — ca o contrapondere a exceselor latiniste — şi reluat în *Bourel, melc şi culbelc. Dacii şi latinii într-o scoică* (1883). Studiile acestea au impresionat prin imensa erudiţie sclipitoare a autorului, dar au îndreptat cercetările pe căi romantice, care aveau să ducă mai tîrziu la faimoasa *Dacie preistorică* a lui Nicolae Densusianu. În ceea ce priveşte istoria literaturii române, tot ceea ce realizaseră pînă atunci personalităţi de dimensiuni mult mai reduse — V. Gr. Pop, Enea Hodoş, V. A. Urechia, Ion Nădejde, Aron Densusianu — nu depăşea nivelul manualelor şcolare. În aceste împrejurări îşi face apariţia noua generaţie, din care ne interesează aici patru personalităţi : M. Dragomirescu (n. 1868), G. Ibrăileanu (n. 1871), N. Iorga (n. 1871) şi Ovid Densusianu (n. 29. XII. 1873). Ei se afirmă aproape simultan, întîi prin poezie — cum era şi firesc, adolescenţa fiind vîrsta lirică prin excelenţă — apoi prin critica literară. M. Dragomirescu debutează la „*Convorbiri literare*", cu poezii începînd din 1892 şi critică literară, începînd din 1893. După un debut precoce la revista „Şcoala nouă", ca elev, G. Ibrăileanu se afirmă începînd din 1893, în paginile „Evenimentului literar". N. Iorga debutează şi el cu poezii, publicate în „Contemporanul" (1890—1891) şi se impune tumultuos prin articole şi studii literare, în acelaşi an, în „Arhiva", „Revista nouă", „Convorbiri" şi mai ales în ziarul „Lupta" al Gh. Panu. Ovid Densusianu începe şi el prin a scrie poezii — cu o vizibilă influenţă eminesciană — încă din 1892 ; le publică începînd din 1893, în „Arhiva", revista lui Al. Xenopol, apoi în „Revista critică-literară", a tatălui său, Aron Densusianu.

Drumurile lor se despart totuşi de la început, mai ales datorită obligaţiilor timpuriei lor cariere universitare. Pregătit de Maiorescu în vederea unei catedre de estetică, M. Dragomirescu studiază mai ales filozofia. G. Ibrăileanu îşi ia licenţa la Secţia istorico-filozofică a Facultăţii de litere şi filozofie din Iaşi, dar urmează obligatoriu şi cursuri ale Secţiei istorico-

literare. N. Iorga își ia licența avînd ca materii principale greaca și latina, însă la doctorat își alege istoria universală, completată cu latina și literatura franceză. Mai aproape de N. Iorga este Ovid Densusianu — orientat spre filologia romanică — atent și el la început spre medievistică franceză. În ceea ce privește istoria și critica literară — cu excepția lui M. Dragomirescu care, jurînd *in verba magistri*, adică ale lui Maiorescu, ia de la început atitudine împotriva oricărei imixtiuni a istoriei și socialismului în analiza literaturii și își concretizează impetuos vederile în amplul studiu *Eminescu și critica științifică*, apărut mai întîi în „*Convorbiri literare*" (1894) — zeii tutelari străini sînt, pentru ceilalți, Brunetière, Taine și discipolii săi, Em. Hennequin și Jean Marie Guyau. Dar și în timp ce — pentru tinerețea lui Ibrăileanu și Iorga — socialismul prezenta o atracție pînă la fascinație și Gherea dobîndise un prestigiu de maestru, pentru Ovid Densusianu deschizătorul de drumuri în literatură devine curînd Al. Macedonski. Acesta îl atrage în primul rînd prin exaltarea ideii de latinitate, ilustrată prin predominanța pe care o avea atunci simbolismul francez în lirica europeană.

Odată trasat acest tablou sumar al epocii, putem concretiza mai ușor ceea ce aducea nou și modern Ovid Densusianu. Sarcina ne este mult facilitată de apariția volumului I al seriei de *Opere* îngrijită de B. Cazacu, V. Rusu și I. Șerb, cu o cuprinzătoare prefață a celui dintîi, referitoare la filologul Ovid Densusianu, îndeosebi (1961). Tot filologului îi este consacrat un amplu capitol în volumul *Lingviști și filologi români*, de D. Macrea (1959). O lămurire a tuturor laturilor multiplei personalități a savantului și literatului ne oferă monografia meticulos informată și îndelung gîndită, *Ovid Densusianu*, de Marin Bucur (1967). Căci, ca și Iorga — fără a egala forța de irupție proteică a acestuia — Ovid Densusianu se integrează în tradiția marilor personalități enciclopedice ale culturii noastre. Filolog în primul rînd — spre deosebire de Iorga, care e istoric mai întîi de toate — Ovid Densusianu e în același timp folclorist, etnograf, istoric și critic literar, poet, atras odată și de dramaturgie, ziarist de înaltă ținută civică, întemeietor și animator de reviste, grupări literare, societăți și publicații, profesor universitar cu o activitate neîntreruptă și extrem de diversă, timp de patru decenii, creator al unei strălucite pleiade de savanți.

În același timp, tradiția familială, anii de formație, structura temperamentală, împrejurările în care și-a desfășurat îndelunga activitate — cu evoluția lor tumultuoasă, de la sfîrșitul secolului trecut pînă în pragul celui de-al doilea război mondial — au generat și puternice contraste în Ovid Densusianu, — contraste dealtfel identificabile la mai toate marile personalități enciclopedice ale culturii noastre moderne.

Unele din trăsăturile multiplei personalități a lui Ovid Densusianu se pot descifra chiar din preocupările anilor debutului. O investigare a colaborării lui la „Arhiva" și „Revista critică-literară" e semnificativă. În lecturile liceanului, Marin Bucur — cercetînd bogata arhivă a familiei — întîlnește nume celebre în epocă: Taine, Paul Bourget, Em. Hennequin, J. M. Guyau, Gherea, Zola, Dickens. Foarte tînărului Ovid Densusianu îi apar astfel ca moderne înrîuririle pozitivismului în literatură și etnografie. Îl atrag îndeosebi încercările de a descifra aici legi, ca și în științele naturale și, ca atare, evoluționismul lui Brunetière. În „Revista critică-literară" îi apar astfel, în anii 1893—1894, studiile : *Legea evoluțiunii în critica literară*,

Factorii evoluțiunii, *Evoluționismul în studiul genurilor literare*. Este vizibilă încercarea de a infuza sînge nou criticii literare, deschizîndu-i perspectiva istorică, în legătură cu actualitatea vieții literare, anticipînd într-un fel teoria lui E. Lovinescu asupra mutației valorilor estetice. Nu aceeași afirmație s-ar putea face și despre studiul său *Poesia populară din punct de vedere etnopsihologic*, unde rămîne încă tributar disciplinei pe care o propulsaseră Steinthal și Lazarus și la care aderase cu entuziasm Hasdeu. În schimb, propensiunea spre ordonare și clarificare a „spiritului latin" — așa cum îl va concepe și îl va preamări Ovid Densusianu, constant, în toată viața lui — apare chiar din titlul studiului său, *Anarhia în literatura noastră de astăzi*. Sîntem tot în anul 1893 și dominanta vieții noastre literare li se părea multora a fi epigonismul eminescian, cu plaga decepționismului. Mai semnificativă în acest sens decît poezia lui Ovid Densusianu intitulată *Pesimiștilor*, ne apare cronica sa despre *Balade și idile* de G. Coșbuc, dînd atenție cuiva care aducea un glas nou în poezia noastră. În același timp însă — transpunînd acribia pozitivistă îmbinată cu disciplina filologică și în domeniul istoriei literaturii moderne — publică articolele despre *Un presupus manuscris al lui I. Budai-Deleanu* și *Scrisori ale lui Mihail și Henrieta Eminescu*. Călătoriile și studiile în străinătate, contactul cu personalități dominante pe atunci, ca Alfred Tobler și Gaston Paris, îl îndreaptă de pe acum spre romanistică în primul rînd — unde a avut atîtea inițiative înnoitoare la noi — în toată viața sa, începînd din 1901, cînd i se încredințează catedra de Filologie romanică, atunci înființată în București. În 1894 publică în „Revista critică-literară" studiul despre *Aliterațiunea în limbile romanice*. Dar pentru Ovid Densusianu filologia și știința literaturii erau încă de pe acum și vor rămîne mereu inseparabile. Această realitate o va formula clar și critic, mai tîrziu, în studiul *Istoria literară în învățămîntul universitar* (1911): „Nu poți despărți fenomenul lingvistic de cele literare. Între felul de a se exprima într-o epocă, între materialul lingvistic și producțiunea literară există totdeauna un raport, determinat; unui curent literar îi corespunde o anume direcție lingvistică, un anumit fel de redare a ideilor prin cuvinte". Ovid Densusianu demonstrează acest adevăr pe concret, în același an 1894 și în aceeași revistă, în studiul despre *Aliterațiunea în literatura română populară*. Și mai interesant este *Apendicele* studiului, în care Ovid Densusianu nu mai afirmă că „aliterațiunea ar putea fi studiată și-n literatura noastră cultă, artistică propriu-zisă. În cercetările de critică literară ar trebui să se atingă și acest punct, nerelevat încă de nimeni, neglijat și trecut cu vederea de toți pînă acum, deși fenomenul în chestiune joacă un rol destul de important în tehnica și forma artistică a unei limbi. Așteptînd pînă cînd cineva care se interesează să pătrundă în tainele armoniei limbei românești ne va da un mai bogat material asupra acestei părți din chestiunea de care ne-am ocupat, dăm aici cîteva exemple"... Exemplele sînt alese din Bălcescu, Bolintineanu, Alecsandri, Eminescu și Creangă. Tînărul Densusianu îmbina astfel într-o sinteză preocupările de limbă și literatură ale lui Titu Maiorescu — care mergeau separat, fără să se întîlnească — și transpune pe planul științei literaturii raporturile cu filologia, pe care Hasdeu le stabilise în domeniul istoriei. De aici pînă la cursurile despre *Evoluția estetică a limbii române*, inițiate de Ovid Densusianu în anul universitar 1924—1925 și continuate pînă în ultimul an al vieții și profeso-

ratului său, 1937—1938, cînd se ocupă de evoluţia estetică a limbii în epoca contemporană, urmărirea evoluţiei literaturii din unghiul inovaţiilor ducînd la un spor de expresivitate va însemna o preocupare continuă. Ovid Densusianu deschidea astfel o cale nouă şi fecundă — aceea a stilisticii literare în raport cu fenomenele de limbă — care va face posibile studiile ample ale lui D. Caracostea despre *Expresivitatea limbii române* şi atît de relevantele studii ale lui Tudor Vianu, referitoare la armoniile limbii lui Eminescu şi la *Arta prozatorilor români*, — ambii studenţi şi ai lui Densusianu.

Dar savantul romanist nu era dublat numai de un istoric literar, ci şi un urmaş al familiei Densusienilor, încrîncenaţi în dogma lor latinistă. Cu toată pledoaria lui pentru forţele înnoitoare ale limbii, în raport cu epoca, Ovid Densusianu a păstrat în toată viaţa lui unele forme învechite şi latinizante, ca : discuţiune, generaţiune, lecţiune, poesie, prosator etc. Mai semnificativă însă e atitudinea lui faţă de Şcoala ardeleană, pe care el o numeşte — permanent şi ostentativ — „Şcoala latinistă", incluzîndu-i astfel şi pe urmaşii ei, compromişi pe atunci prin exagerările lor puriste şi etimologice. Ca suplinitor al catedrei de Istoria limbii şi literaturii române, îşi deschide, în 1899, cursul său prin lecţia : *Şcoala latinistă în limba şi literatura română. Originea, tendinţele şi influenţele ei.* Ca transilvănean şi urmaş al Densusienilor, nu putea să aibă decît o atitudine de profund respect faţă de ceea ce numea „Şcoala latinistă". Ca filolog şi istoric literar de factură modernă, nu putea să treacă însă cu vederea peste tot ceea ce însemna fanatism şi eroare pernicioasă la urmaşii lui Micu, Şincai şi Maior. Lecţia sa de deschidere este un profund şi justificat omagiu adus acelora pe care îi prezintă ca iniţiatorii unei epoci „de regenerare" pentru „întreaga noastră viaţă intelectuală". Pe lîngă meritele lor cunoscute, Ovid Densusianu subliniază la ei şi unele trăsături permanent actuale, pînă în zilele noastre. Astfel, pune în lumină faptul că toţi cei din Şcoala ardeleană — pînă la cei mai mărunţi — „au urmărit o singură ţintă, au avut în vedere triumful aceleiaşi idei şi au dat un exemplu rar de solidaritate intelectuală". Iar în al doilea rînd, ei „au început a dezvolta în Transilvania gustul pentru literatura clasică", prin numeroase traduceri şi imitaţii. Dacă n-au reuşit deplin, este pentru că i-a copleşit la noi influenţa franceză. Şi aici entuziastul cititor şi propagator al literaturii franceze nu ezită să facă o referire la actualitatea vremii lui : un avertisment sever faţă de „cultul exagerat pentru tot ce vine din Apus şi în special din Franţa". Considerînd că originea latină a limbii noastre şi, implicit, demonstrarea continuităţii poporului român în Dacia Traiană erau cauze definitiv cîştigate ştiinţific — şi că prin urmare nu era cazul să se mai insiste asupra lor — se năştea întrebarea dacă toate acestea nu însemnau şi abandonarea preocupărilor în jurul latinităţii noastre. În răspunsul pe care îl dă Ovid Densusianu, istoricul literar se întîlneşte iarăşi cu filologul, cu primul romanist al nostru. În introducerea la întîiul volum din monumentala *Histoire de la langue roumaine*, apărut în 1901 — operă pe care autorul ei o considera pe bună dreptate ca „prima încercare de a studia istoria limbii române de la originile ei pînă azi" — Ovid Densusianu emite ideea necesităţii de a se integra studierea ei în disciplina mult mai largă a filologiei romanice comparate. Aşa cum presimţise A. Lambrior, istoria limbii române nu mai trebuia să fie tratată izolat, ci în primul rînd în contextul

relaţiilor ei primordiale cu romanitatea balcanică, care la rîndul ei s-a constituit în relaţie cu întregul romanităţii europene, mai ales cu rădăcinile ei italice. La fel, ca istoric literar, Ovid Densusianu aşază în centrul preocupărilor sale — de atunci pînă la sfîrşitul vieţii — ideea comunităţii noastre spirituale cu viaţa culturală a marii familii europene a popoarelor neolatine. Astfel, în lecţia de deschidere consacrată Şcoalei latiniste, Ovid Densusianu subliniază că ceea ce a salvat cultura română de primejdia exceselor latiniste a fost tocmai dezvoltarea dincoace de Carpaţi a poeziei noastre moderne, legată firesc de la început de limba vie a poporului, — dar şi deschisă larg relaţiilor cu literaturile romanice şi îndeosebi cu cea franceză. Ideea latinităţii noastre rămîne astfel fecundă, deşi pe alt plan decît acela al Şcolii ardelene şi al latiniştilor. În acelaşi timp, era şi ea supusă evoluţiei, paralel cu dezvoltarea literaturii române, în necontenit proces de modernizare şi înălţare artistică. Nu e o întîmplare deci că, în cursul său din 1899, după elogiul adus Şcolii ardelene, urma capitolul despre Văcăreşti. Ideea de modernitate e mereu accentuată în cursul său ; Cîrlova e considerat „cel dintîi poet modern" ; Heliade Rădulescu e văzut ca animatorul unui „curent larg" de afirmare a literaturii noi ; odată cu Gr. Alexandrescu apare „poesia în ascensiune de modernizare". Cursul acesta al lui Ovid Densusianu n-a văzut lumina tiparului decît în 1920, dar influenţa lui în rîndurile studenţilor săi a fost fecundă, alături de aceea a sintezei realizată de N. Iorga, şi pe calea tiparului, începînd din 1901. Dar pe cînd Iorga insista mai mult asupra factorilor tradiţionali, Densusianu accentua ideea modernizării. Fecunde în acest sens au fost şi cursurile sale de filologie romanică. Îngemănînd de astă dată filologia cu studiul literaturii, Ovid Densusianu a tratat, mai în fiecare an, în aceste cursuri, aspecte ale literaturilor romanice, mergînd pînă la cele contemporane, îndeosebi cele franceze. Împletită cu activitatea sa ca teoretician şi animator al fazei noi a simbolismului românesc — după deschiderile de orizont făcute de Al Macedonski — prin îndelunga apariţie a revistei sale literare „Viaţa nouă" (1907 — 1922) şi prin conferinţele şi manifestările grupării ei, Ovid Densusianu a contribuit din plin la procesul de modernizare nu numai al ştiinţei noastre literare, ci şi al literaturii însăşi. Un indiciu al largii influenţe exercitate de cursurile lui O. Densusianu — ca şi de scrierile sale — ni-l oferă opera poetului Ion Pillat. În studiul său : *Sentimentul naturii în evoluţia liricii noastre*, scris în 1923, Ion Pillat se identifică cu punctul de vedere al lui Densusianu, referitor la rolul păstoritului în geneza liricii noastre populare, din *Viaţa păstorească în poesia noastră populară* (1922). Iar în 1935 — scriind despre *Poeţii fantezişti francezi* — citează un curs de filologie romanică al lui Densusianu de „acum cîţiva ani".

POEZIA LUI RADU BOUREANU*

MIOARA APOLZAN

Destinul poetic al lui Radu Boureanu stă sub semnul triplei sale apropieri de artă : atras de poezie, dar avînd şi o înclinaţie deosebită spre desen şi culoare, cedează, la început, în favoarea aplauzelor obţinute mai uşor, pe scenă. Devine actor, dar paralel continuă încercările în vers şi culoare. Peregrinarea pe tărîmurile mai multor arte, finalizată mai ales în expresia poetică, a dus la infiltrarea osmotică a unor modalităţi specifice fiecăreia. Calităţile pictorului au contribuit la închegarea liniilor de articulaţie ale viziunii poetice, impunînd şi maniera de creaţie : descripţie, culoare, stilizare-plasticitate a imaginii. Virtuţile actorului au transferat poetului seducţia pozei, a cuvîntului frumos, ţinuta retorică, subînţelegerea unui dialog între poet şi cititor, similar celui între scenă şi public. La îmbinarea acestor predispoziţii ce au comun cultul formei, Radu Boureanu se defineşte nu atît ca un romantic de arderi intense, condiţia estetului depăşind lirismul necontrolat, ci mai ales ca un romantic ce-şi deghizează emoţia în metaforă şi culoare.

Tributar ca viziune de ansamblu nu atît simbolismului (atracţia spre fabulos, exotic, muzicalitate), cît mai ales manierei stilizante (pe linia lui Adrian Maniu), la modă în pictura şi poezia interbelică, volumul de debut, *Sbor alb* (1932), fixează limitele între care va evolua poezia primei etape, în sensul „fabulosului plastic" (cum îl numeşte M. Petroveanu).

Peisajul, erotica şi istoria (cele trei axe ale volumului) sînt purificate de contururile lor precise, întregul volum fiind învăluit într-o atmosferă

---

* n. la 9. III. 1906 la Bucureşti. Urmează Academia de muzică şi artă dramatică, la terminarea căreia devine pentru scurt timp actor (1929—1931 şi apoi 1945—1947). Debutează cu volumul de poezie *Sbor alb*, 1932. Numeroase colaborări la revistele interbelice „Azi", „Gîndirea", „Universul literar", „Adevărul literar", „Bilete de papagal", etc., punctate de volume de poezie şi proză, ca şi de participări la expoziţii de pictură şi grafică (premiat la saloanele din 1942, şi 1947). Participare activă în viaţa culturală de după eliberare. Volume : *Sbor alb*, 1932 ; *Golful sîngelui*, 1936 ; *Cai de apocalips*, 1942 ; *Sîngele popoarelor*, 1948 ; *Umbra stelelor*, 1957 ; *Cîntare cetăţii lui Bucur*, 1959 ; *Moartea morilor de vînt*, 1961 ; *Versuri*, 1961 ; *Vioara cosmică*, 1962 ; *Inima desenată*, 1964 ; *Cheile somnului*, 1967 ; *Cocoşi de vînt*, 1968 ; *Piramidele frigului*, 1970 ; *Mîinile orelor*, 1971 ; *Scrieri*, vol. I—II, 1972.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 1, p. 65—70, Bucureşti, 1974

ireală, de vis şi legendă. Corespondentul plastic al acestei atmosfere este obsesia culorii argintii care inundă totul, accentuînd impresia de „Tărîm cu vedenii". Din vîrful peniţei sînt desenate delicate portrete de oameni, a căror umanitate reiese din fineţea evocării (*Lipoveanu*, *Lipoveanca*). În aceeaşi manieră hieratică, iubita ia chipul unei domniţe uitate în timp, regretele devin nostalgii, iar singurătatea, o dulce şi tainică povară :

„În seara veche ca pecinginea de zid,
cînd tainele tac sau se deschid,
Cînd sufletele morţilor ca iezii
pasc trecutul în iarba livezii
sub zborul turlelor noptate,
am rătăcit în preajmă-ţi zînatec,
veninînd cu visătoria,
umbra ta culcată, Anna Maria".
(*Anna Maria de Valdélièvre — Sbor Alb*)

Următoarele două volume, *Golful sîngelui*, 1936, şi *Cai de apocalips*, 1939, prelungesc atmosfera de zbor elegant al poeziei, prin cultivarea aceleiaşi evaziuni din sfera realului, mai ales sub forma stilizării imaginii. Deja în *Cai de apocalips* surprindem semnele unei evoluţii, în sensul deschiderii actului poetic spre prezent, spre istorie : primejdia războiului este sugerată alegoric prin simboluri transparente — *Prinţ singur*, *Moartea în culori*. Adăugînd acestei deghizate deschideri spre prezent presimţirea inutilităţii „sborului alb", evoluţia de după 1944 a poetului nu ne mai apare atît de neaşteptată.

După Eliberare, cel care cîntase iubirea pentru o domniţă pierdută în vremuri, sub o lespede uitată, cheamă la rampă lumea întreagă. În *Sîngele popoarelor*, 1948, înclinaţia spre grandiosul retoric se realizează din plin. Invocaţia şi interogaţia retorică, abuzul de culoare, devin modalităţi predilecte în acest volum. Se desenează în versuri o hartă a lumii în care antiteza bine-rău se bazează pe o înţelegere uneori simplificatoare a istoriei.

Încercînd să-şi potrivească pasul cu cel al coloanei în marş, ajunge uneori să şi-l piardă pe-al său. Primele volume scrise după Eliberare (*Sîngele popoarelor*, 1948 şi *Cîntare cetăţii lui Bucur*, 1959) mărturisesc căutările sale. Expresia va evolua spre renunţarea la estetismul verbal, necorespunzător noului conţinut, dar virtuţile plastice ale imaginii, predilecţia spre culoare, rămîn constantele scrisului său. În ipostaza de cronicar, antrenat în ample construcţii epice, ambiţiile de evocare a istoriei unui popor prin istoria unui oraş (*Cîntare cetăţii lui Bucur*) eşuează. Lipsindu-i mişcarea epică mai amplă, cele mai realizate poezii sînt acelea în care regăsim trăsături mai vechi ale poetului : evocarea, viziunea legendară, plasti-

citatea, atmosfera de mister încărcată de sugestii. Poezii ca *Geamala*, *Hanul lui Manuc* ne transpun într-un Bucureşti balcanic, mustind de patimi şi desfrîu. Pe linia lui Ion Barbu, *Geamala* ne trimite la portretul *Domnişoarei Hus* :

„Vine,
Vine,
Vine, se leagănă-ncet ca un turn
Geamala !

Marea,
Marea,
Marea momîie, sluta muiere
Geamala !

Pîntec,
Pîntec,
Pîntec în cercuri largi de butoi,
Geamala !"

Criza viziunii poetice este vizibilă în volumele *Moartea morilor de vînt*, 1961 şi *Vioara cosmică*, 1962, prin frecvenţa poeziilor de crez artistic. Negarea estetismului, a zborului alb al poeziei e sugerată de „moartea morilor de vînt", rămăşiţe ale dorinţei de refugiu într-o lume abstractă :

„Fac semne deznădăjduite la marginea pustiei
Morile mari şi vechi de vînt.
Imagini de pe urmă ale zădărniciei
Ce mai încearcă, aripi putrezite,
Să-şi părăsească umbrele lungite
Plecînd din zbor de pe pămînt"
(*Moartea morilor de vînt — Moartea morilor de vînt*)

Distanţa dintre poetul „sborului alb" şi cîntăreţul prezentului, consemnînd conştiincios evenimentele vremurilor noi, are sensul unei antinomii în care firul de legătură este dat doar de plasticitatea expresiei, calitate constantă a lui R. Boureanu.

Depăşirea acestei antinomii începe cu *Inima desenată*, 1964, volum eteroclit, reflectînd momentul trecerii spre o nouă etapă. Alături de versurile cu simboluri generoase şi generale aparţinînd vechii atitudini (*Inima desenată*, *Mărul de sînge*, *Zburătorului*), semnele de răscruce se materializează fie într-o poezie de confesie, tonalitate rară în scrisul de pînă acum :

„Anii fug, şi-i fonta lor
Rece-n jgheabul anilor.
Şi se-ntoarce să mă doară
Gîndul fetei de la moară.
Ah ! de ce n-am dăruit
Fetei visul jinduit ?
Poate-n vreme s-a pierdut
Un zugrav neînceput".
(*Amintire pierdută — Inima desenată*)

fie prin meditații, cu deschidere de la notația personală spre poezia de cunoaștere :

„Eram demult în noapte grea,
Imaterială noapte, ce nu se mai sfîrșea ;
Nu atingeam pereții tăcerilor de smoală ;
Era jurîmprejurul ca o cutie goală"
(*Soare în miezul nopții — Inimă desenată*)

Paralel cu renunțarea la maniera descriptivă ce mergea la datele exterioare ale realității, culoarea devine un exercițiu de stil :

„Copacii-i văd albaștri-n amurg,
și gri în zori,
De purpură în ceasul cînd soarele se stinge,
De fildeș cînd lumina zăpezii îi stinge,
Cînd chihlimbar de raze străbate prin ninsori",
(*Cromatică — Inimă desenată*)

sau pretext pentru jocuri de cuvinte :

„Luna a răsărit,
Pîntecul tău alb a apus
Ca un disc rotund de faianță,
s-a dus rotund pe dungă
Să ajungă
În amintire".
(*Interludiu marin — Inimă desenată*)

În divergența modalităților poetice ale volumului *Inima desenată* există două coordonate care se vor impune : prima are în vedere unghiul investigației poetice care este comutat din exterior spre propria existență („Circumscrisă eului meu, — poezia, n. n. — devine cronica intimă a propriei mele sensibilități, a atitudinii și seismelor lirice, sufletești, breviarul meu zilnic, în care mă citesc, exprimînd totodată — *Confesiune, Scrieri*, vol. I.), aspirînd spre autenticitate ca singură condiție a poeziei ; în al doilea rînd, expresia evoluează spre o simplificare a bogăției imagistice anterioare, ceea ce nu înseamnă simplitate (căci Boureanu este unul dintre acei poeți pentru care cuvîntul trebuie să fie frumos, căutat), ci concentrare a limbajului fie într-o exprimare mai concisă (*Stridențe*), fie într-un soi de ermetism, mitologic și mitologizant, de care poetul abuzează nu de puține ori, sfîrșind prin a da senzația de prețiozitate : „Ca Iason navigam către Colchida/ În timpul revolut, cu vele-n gînd ;/ Pămîntul în rotire-a fost Clepsidra, / Nu ornicul din inimă plîngînd. / Sub mîna brizei Mării Euxine / Pe Dioscuri îi urmăream sub zare ;/ Orbitele mi-au fost de mare pline,/ Sadko modern aflînd minunea-n mare" / (*Amintire*).

Pe acest fond, *Cocoși de vînt*, 1968, este de fapt volumul propriu noii etape, accentuînd dubla experiență, de interiorizare și de limbaj. Ca și în volumul anterior, dar într-o măsură mai mică, poetul este nesigur încă pe noile modalități de exprimare, fapt vizibil atît prin stridențe de limbaj

(*Evadări din peisaj aprilin*), cît şi prin idei confuze care anulează în acest caz mesajul poetic (*Testament*, *Anotimp absurd*, *Poem*).

În ultimele volume, *Cheile somnului*, 1968, *Piramidele frigului*, 1970, *Mîinile orelor*, 1971, Radu Boureanu realizează echilibrul artistic al noii etape, a cărei unitate interioară vine din coincidenţa între stăpînirea tehnicii de creaţie şi neliniştile existenţiale ale poetului pornit pe panta coborîtoare a vieţii.

Spuneam la început că, datorită polivalenţei artistice temperamentale, Boureanu este un poet al artei cuvîntului. Aceasta explică de ce, în cazul lui, marile obsesii ale poeziei de cunoaştere îl atrag tîrziu şi mai ales provocate de propria experienţă de viaţă. Metaforă a acestei etape, titlul volumului *Piramidele frigului* sugerează devenirea poetului: starea de frig continuu de coborîre şi îngheţare a vieţii, paralelă cu aspiraţia spre poezia de idei, abstractă. Uneori incertitudinile, spaima de golul imens de după moarte sînt exprimate în tonalitate argheziană:

„Înspăimîntat de îngrozitoarea genune,
lărgindu-şi pîlnia de neconceput,
am născocit întîia rugăciune,
stînd pravilă vie cu obrazul în lut".
(*Horror vacui — Piramidele frigului*)

dar în *Antielegii* (vol. *Mîinile orelor*) poetul se degajează de orice model, atingînd maxima concentrare artistică. În prima *Antielegie*, *Colina calvarului*, sentimentul de neputinţă a cunoaşterii este asociat în imagini de o rară poezie cu senzaţia concretă de suferinţă, în care ideea nu doare doar abstract, ci fizic, ca o rană care sîngerează:

„Palmă spre răsărit, palmă spre apus;
larg deschise braţe, nu crucificate,
arc destins fără coardă,
larg deschise braţe către imaginea lumii,
deznădăjduite, a întrebare,
palme lipite de peretele fără laturi al lumii;
vezi? nu vezi stigmatele,
le-a primit numai unul;
palmele noastre au doar pete de sînge"

Multe dintre *Antielegii* sînt de fapt foarte frumoase „elegii" despre moarte (*Colocvii II*), despre scurgerea tragică a timpului (*Curgătoare timpuri V*) sau despre senectute:

„Să gelozim copacii,
copacii îmbătrînesc frumos
solemn
în bătrîneţe demnă, curată, de lemn,
verticali, legănaţi în viscole albe, copacii par de os.

Să nu stai lîngă trunchiurile copacilor
decît dacă ai pielea obrajilor întinsă

pe chinuitele chipuri bătrîne, umane,
dureroasă e lacrima prelinsă".
(*Bătrîneţea copacilor*, XIII)

Raportîndu-ne la ultimele volume, cu accent deosebit asupra *Antielegiilor*, ajungerea la împlinirea artistică este evidentă şi ea coincide cu imaginea pe care poetul o are despre opera sa: „Eu am fost din categoria celor care, descoperindu-se, întreprind o progresivă urcare a treptelor, respirînd metodic, ajunşi la acea lărgire a plămînilor care îi asigură o neobosită şi consecventă urmărire a marcajelor idealului. Focul meu n-a urcat vîlvîtaie spontană. Poţi porni de la focarul punct al licuriciului, dar raza ta vizuală are în vedere în permanenţă Steaua polară" (*Confesiuni, Scrieri*, vol. I).

EUGEN BARBU SAU NEVOIA TOTALĂ DE ADEVĂR ÎN LITERATURĂ

EMIL MANU

Printre contemporani, Eugen Barbu este un scriitor singular, a cărui operă a format obiectul unor mari procese literare. *Groapa* sau *Princepele*, dar şi nuvelele şi eseurile n-au avut o receptare comodă, directă şi cursivă; în jurul aproape fiecăreia din operele sale s-a iscat un conflict, s-a declanşat o polemică, s-a deschis un dosar literar. Adevărurile avansate în expresie literară şi nu metaliterară de Eugen Barbu se supuneau unui destin al contestării. Prin aceasta, biografia contemporană a scriitorului reformulează cîteva cazuri devenite puncte de reper în istoria culturii.

Eugen Barbu e un scriitor care n-a ştiut să aştepte, care n-a ştiut că adevărurile conţinute în opere nu puteau fi spuse decît atunci cînd aveau o confirmare de fapt, cînd ieşeau din zonele conformiste ale istoriei contemporane. Sau poate a ştiut acest lucru şi a căutat să distrugă nişte inerţii, să alunge nişte fantome ale desuetudinii, să afirme mai devreme nişte adevăruri noi; Eugen Barbu a remarcat un fapt deosebit de elocvent: într-o epocă revoluţionară literatura rămăsese în urmă, deşi supralicita formal principii revoluţionare. Şi atunci a propus o nouă expresie literară prin *Groapa*.

După debutul editorial (1955) scriitorul se încadrează în prima generaţie apărută după Eliberare; dar ca biografie ţine de generaţia formată în timpul războiului (Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Marin Preda etc.). Dealtfel în toate discuţiile despre opera lui Eugen Barbu s-a trecut cu vederea peste epoca de închegare a personalităţii sale (1945 — 1955), considerată numai o etapă de formare secretă şi de poligrafie neînsemnată. Dar în acest deceniu Eugen Barbu şi-a scris de cîteva ori *Groapa*, a început piesa *Sfîntul*, şi-a ţinut un jurnal, a publicat fragmente epice, articole, eseuri, pamflete (în ziarul *Fapta*), a colaborat la revistele satirice cu pseudonimul Eugen Rabé; a participat la şedinţele cenaclului „Sburătorul" al lui E. Lovinescu.

În paginile ce aparţin debutului apar în embrion liniile mari ale operei. Debutul este tutelat de un consecvent zeu al polemicii şi favorizat de forme literare ce ţin deopotrivă de pamflet şi de poemul pamfletar, iar ca tematică de picarescul modern al *Groapei*. Am putea spune că Eugen Barbu debutează cu primele pagini din *Groapa*, în versiunea primară, şi

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 1, 71—78, Bucureşti, 1974.

am putea în continuare afirma că tot ce se întîmplă, pe plan tematic, dincolo de acest cadru, e reacţia scriitorului care-şi elabora prima sa carte. Eugen Barbu n-a prezentat un peisaj, o atmosferă, o lume, realităţi ce aveau un succes asigurat prin doze de pitoresc tematic, presupuse în mod automat, n-a forţat atenţia unui public sau a unor lectori, printr-o manevră sociologică, satisfăcînd într-un moment o anumită nevoie de exotism, ci a ridicat această tematică la rangul artei.

Cu *Munca de jos* (1955) scriitorul nu se depărtează de atmosfera *Groapei* şi nici prin romanele şi nuvelele sale cu subiect sportiv nu părăseşte acest univers al periferiei.

Cele 13 versiune ale *Groapei*, primele în mod inevitabil mai „pitoreşti", au fost o adevărată şcoală literară. Scriitorul nu urmărea numai expresia literară sau numai construcţia în sine ci căuta o altă posibilitate de a exprima un adevăr. În anul apariţiei (1957), dar şi în cei următori, romanul a constituit un *caz*, iar autorul a fost acuzat de toate relele ce-au bîntuit literatura română. (Sînt cunoscute atacurile unui N. Doreanu, Dumitru Isac, diatriba lui Radu Popescu, exigenţele lui Mihai Gafiţa, Ion Mihăileanu, Mihai Novicov).

Principalele acuze se refereau la absenţa elementului muncitoresc şi la cruditatea limbajului. Dar *Groapa* era, în realitate, un prim volum dintr-o monografie a Griviţei compusă din trei romane şi concepută în trei stiluri diferite : romanul-poem (*Groapa*), romanul-acţiune (*Şoseaua Nordului*) şi romanul pamflet (*Strada*). Contestarea romanului, deci a unui fapt literar, s-a făcut, în cazul lui N. Doreanu şi D. Isac, prin argumente extraliterare, sau prin plasarea discuţiei numai aparent într-un context literar. Cazul *Groapei* nu era singular în literatura română, *Poarta Neagră* a lui Arghezi fusese trecută pe sub aceleaşi furci caudine ; cu trimiteri la Arghezi sau la Matei Caragiale, s-a scos în evidenţă poezia romanului ; în comparaţie cu I. L. Caragiale şi Creangă, s-a vorbit de oralitatea stilului (D. Micu, N. Manolescu, I. Vitner, Radu Popescu etc.) ; apropiindu-l de Pasolini sau Moravia, critica (Dragoş Vrânceanu în primul rînd) a rediscutat cartea, pledînd în favoarea scriitorului român. Impresia de trăit, de autenticitate, de adevărat nu mai e considerată un defect ci o calitate, iar limba romanului devine, după 1960, un subiect de exegeze universitare (Şerban Cioculescu, Al. Piru, I. Vitner, M. Tomuş etc.).

La schimbarea de optică a criticii a contribuit, desigur, şi schimbarea de optică socială, de lectură, survenită după apariţia ciclului *Griviţei* : volumul de nuvele *Oaie şi ai săi*, piesa *Să nu-ţi faci prăvălie cu scară*, romanul *Şoseaua Nordului*.

Critica românească s-a aflat de la început în faţa unui caz Barbu, aşa cum s-a aflat în faţa unui caz G. Călinescu (*Bietul Ioanide*), cu menţiunea că *Groapa* a declanşat o campanie datorită anticonformismului stilistic şi estetic al autorului. *Groapa* nega ideea de a moraliza explicit prin literatură, de a idiliza, de a înscrie într-o schemă dată un proces sau, mai exact, un subiect. Chiar de la apariţie, *Groapa* nu era numai un document al *pegrei*, ci o mare carte modernă prin stil, modalitate, simboluri.

Tradusă în limbi străine (franceză, germană, italiană, rusă), *Groapa* a fost comentată de critica europeană ca zugrăvind o realitate exotică şi picarescă. Edgar Reichman, în „Preuves" (sept. 1965), o apropie ca stil argotic de cărţile lui Queneau. În „Tribune de Lausanne" (12 iunie 1966)

este reținut aspectul sălbatic al vieții din *Groapa*; Jean Gaugeard, în „Les Lettres françaises" (16—25 iunie 1966), o consideră „una din primele fresce ale mahalalei în literatura română modernă"; Michèle Cotta, în „Express" (iunie 1966), îl recomandă pe Eugen Barbu ca „pe unul din marii romancieri ai României contemporane". Robert Sabatier este fascinat „de tabloul pitoresc al moravurilor" (în „Le Figaro littéraire", 21 iulie 1966); J. Jaubert în „Figaro" o definește ca o carte „a Europei orientale", iar Claude Bonnefoy (în „Arts") „o cronică violentă, trăuculentă și neagră a vieții mahalalei bucureștene". André Lemain declară, în „Ici Paris Hebdo" (iulie—august 1966), că „francezii descoperă în *Groapa* o Românie necunoscută, stranie dar adevărată"; cît despre Eugen Barbu, el este „în mod cert unul din cei mai mari romancieri europeni". Aceleași elogii i le aduce Annie Brierre în „Les Nouvelles littéraires" (23 XI 1966).

În „Frankfurter Allgemeine Zeitung" (nr. 276, 28 XI 1967), Klaus Heitmann consideră *Groapa* „un fel de Olimp al unei puteri anonime", „un fatum", iar pe Eugen Barbu un continuator al lui Arghezi și Mateiu I. Caragiale. Giano Accame, în „Il Giornale d'Italia" (15—16 noiembrie 1967), îl consideră pe „Eugen Barbu un Pasolini român, în luptă contra schematismului ideologic".

În 1957 Eugen Barbu publică aproape paralel cu *Groapa* prima sa carte de reportaje *Pe-un picior de plaiu*.... Contestările sînt mai rezervate și privesc mai ales faptul că omul apare — din punct de vedere al conținutului — pe o treaptă inferioară peisajului, lucru complet eronat. Obiecțiunile au fost similare cu cele ocazionate de romanul *Groapa*. Autorul nu făcea fotografii, ci transfigura, cu o imaginație de autentic poet. Reporterul nu uita că este scriitor. Roman deghizat, ciclu de eseuri, carte de călătorie, de poeme în proză, iată numai cîteva din etichetele pozitive ale criticii aplicate primelor sale reportaje (Paul Georgescu, V. Mîndra, M. Petrovanu etc.). Era natural ca a doua carte de reportaje, *Cît în 7 zile*, să nu mai stîrnească atîtea discuții de metodă iar regruparea, peste ani (1973) a textelor (*Cu o torță alergînd în fața nopții*) să fie considerată o ediție definitivă (Ion Dodu Bălan, Marian Popa).

O etapă în dezvoltarea scrisului lui Eugen Barbu au constituit-o cărțile universului muncitoresc: *Oaie și ai săi*, *Șoseaua Nordului*, *Facerea lumii*. Nuvelele sînt experimente, sînt o introducere la *Șoseaua Nordului*, carte de acțiune, prin care ni se dezvăluie din interior lumea muncitorească. Și *Șoseaua Nordului* a cunoscut mai multe versiuni, dar din cu totul alte motive decît primul roman. Eroii din *Șoseaua Nordului* nu-și teoretizează faptele, nu devin eroi după program. În plus, există în roman o comunicare directă cu poezia latentă a *Groapei*.

Nici *Facerea lumii* (apărută în 1964) nu face excepție în lista lucrărilor lui Eugen Barbu; cartea a avut o gestație de aproape 13 ani. E, în fond, un roman de producție, un roman polemic, un roman de analiză (romanul unor „conștiințe"), dar și „un tragic roman de dragoste". Prin această secvență se încheie ciclul *lumpenului* și al vieții *muncitorești*.

Cartea de nuvele *Prînzul de duminică* e un volum atelier, un fel de sinteză simbolică — pe plan morfologic, a operei lui Eugen Barbu. Volumul e contestat mai mult de scriitori decît de critici. E curios că unii din tovarășii de breaslă îi neagă tocmai nuvela cea mai bună din opera sa, *Pe ploaie*, sau excepționala sa realizare din povestirea ce dă și titlul cărții.

S-au făcut — în legătură cu volumul — trimiteri elogioase la Faulkner şi Sadoveanu. Reluîndu-şi într-o sinteză editorială nuvelele (*Martiriul Sf. Sebastian*), Eugen Barbu şi-a rotunjit un capitol al operei sale, dar a şi încheiat un deceniu de „încercări" în „dificultosul gen scurt".

Publicarea unui *Jurnal* în 1966 a creat din nou un „caz" Eugen Barbu în critica noastră, în primul rînd pentru faptul că autorul turna în rigorile clasice ale speciei o personalitate extrem de contemporană, definită printr-o violentă sinceritate. Pentru istoria literaturii, *Jurnalul* lui Eugen Barbu, ţinut cu destulă consecvenţă pe întreg deceniul al 5-lea, e un izvor de informaţii, de orientare într-o perioadă de formare şi activitate literară anonimă.

Nu ştiu dacă Eugen Barbu citise multe jurnale în momentul cînd a început să-şi ţină un jurnal personal, dar în mod sigur, atunci cînd s-a hotărît să şi-l publice pe al lui, citise *Caietele intime* ale Mariei Bashkirtseff şi *Carnetele* lui Camus, fără să mai amintim scrierile de gen ale unor autori celebri ca : Du Bellay, Cristofor Columb, Stendhal, André Gide, Barrès J. Creen, Dostoievski, Jules Renard, Fr. Mauriac, Amiel, Katherine Mansfield etc. La apariţie, autorul a declarat că şi-a *selectat* paginile de însemnări zilnice, eliminînd pe cele prea subiective şi personale şi păstrînd numai materia ce-ar putea trezi un interes general. Scopurile publicării, declarate de autor sînt de ordin autobiografic, de explicare a omului-scriitor, ţinînd seama de faptul că *opera* îl deformează. Formarea intelectuală a scriitorului este oglindită în *jurnal* ca şi divulgarea unor secrete de laborator. Pe Eugen Barbu nu cantitatea de fapte trăite l-a interesat, ci interpretarea acestor fapte, potrivit fiecărei etape de viaţă. Paginile *jurnalului* spulberă o serie de mituri pe care, cu bună sau cu rea-credinţă, criticii şi colegii de breaslă le-au creat în legătură cu formarea scriitorului. Principalul mit spulberat e al *autodidactului*, „respectabil şi el". Nu numai prin *jurnalul* din 1966, dar prin toate jurnalele ulterioare şi prin *Caietele „Princepelui"*, inaugurate editorial în 1972, Eugen Barbu a continuat această pledoarie, devenită, în forma în care a impus-o, o nouă specie literară.

Foamea de spaţiu (1969) este jurnalul unor călătorii (mai îndepărtate sau mai apropiate), făcute de un „amator de civilizaţii". Autorul crede, combătînd pe Keyserling că numai călătoriile dezvoltă personalitatea. Spectator avid la teatrul lumii, spirit explorator de sensibilitate şi cu curiozitate romantică, Eugen Barbu ne descoperă — prin descrieri — nu atît un spaţiu exterior, cît un spaţiu interior, un raport între călător şi univers.

Jurnalul în China (1970) proiectează aceeaşi personalitate mereu inedită şi mereu nesedimentată în forme, descoperindu-ne „China sa", precum mai înainte Milescu şi G. Călinescu. Poem instructiv, scris de un observator cult şi lucid, nedevorat de miraje, ci mai degrabă devorînd miraje, fără să le distrugă farmecul şi poezia.

Dacă în contestarea *Groapei* sau a *Jurnalului* se invocau motive aparent plauzibile ca : „actualitate", „orientare ideologică", „poziţie fermă" şi alte concepte extrem de grave, în contestarea *Măştilor lui Goethe* se apela la un joc absurd : Goethe nu poate fi judecat de noi, fiind o statuie intangibilă (Petru Popescu, C. Stănescu, Ilina Grigorivici). Cartea a fost socotită mai mult un pretext pentru o coaliţie critică anti Eugen Barbu.

„Procurorii publici" găsiseră în sfîrşit un teren în care să conteste totul : tema, modalitatea, competenţa autorului, dar argumentele lor se traduceau nu în criticile la adresa cărţii, ci în iritaţii produse de apariţia lui Eugen Barbu într-o rezervaţie didactică şi specioasă. Pamfletul anti-Goethe al autorului *Groapei* a convins mai ales în urma atacurilor coalizate.

În 1968, cînd a apărut volumul de *Teatru*, autorul nu se confruntase în mod total cu publicul şi discuţiile criticilor se făceau numai pentru text. După ce s-au jucat — în special *Să nu-ţi faci prăvălie cu scară*, se poate vorbi de un autor dramatic. Teatru lui Eugen Barbu, mai mult decît acela al lui G. Călinescu, dar poate mai puţin decît dramaturgia lui Camil Petrescu, reprezintă o experienţă completivă în care domină prozatorul.

Despre poezie, prozatorul a vorbit adesea cu competenţa unui critic sau estetician, dar cu modestie declarată.

Osînda soarelui (1968), singurul volum de versuri tipărit de Eugen Barbu, are în permanenţă şansa să fie caracterizat ca un „violon d'Ingres", ca o frivolitate, ca o evaziune, ca un joc liric al unui mare prozator. La apariţie a fost prea puţin comentat şi anexat activităţii epice, acuzat de un subţire diletantism (în sensul bun al cuvîntului) ; ori poezia e prin natura ei un diletantism de ordin superior, altfel ar deveni o specialitate şi s-ar învăţa în şcoli, cum se credea în Renaştere şi mai ales în epoca barocă.

Versurile lui Eugen Barbu nu-i acopăr în întregime activitatea poetică ; rafinat degustător de poezie, comentator şi critic exigent al liricii contemporane, polemizînd cu adversarii şi pronunţînd verdicte capitale împotriva impostorii (a se vedea *Spiralele*), Eugen Barbu este prin natura sa un poet ; cîndva declara că un mare romancier „trebuie, ca să se realizeze, să ucidă mai întîi în el un poet". Şi poetul Eugen Barbu a fost ucis de romancierul Eugen Barbu. De aceea, putem spune, fără nevoia de argumentare obişnuită, că şi *Groapa* şi *Princepele*, şi reportajele sale sînt vaste poeme. Putem lua la întîmplare orice fragment de reportaj şi aşezîndu-l sub formă de versuri albe să ne dovedească afirmaţia :

> Mi-ar fi trebuit o sanie cu doi cai lucioşi,
> doi cai de marmură.
> Aş fi vrut să ascult orga viscolului
> într-o pădure înaltă,
> mi-ar fi plăcut să fiu sub munţii de cristal
> pe care alunecă noaptea şopîrlele argintii ale lunii.
> (*Chemarea iernii*, 1959)

N-am schimbat nimic, topica e aceeaşi, aceeaşi punctuaţie. Se pot transcrie în astfel de forme fragmente întregi din *Groapa* sau din *Princepele*.

La apariţia volumului, un critic, comentator de poezie clasică cum e Ovidiu Papadima îl declară „poet de esenţe tari", cînd violent, cînd naiv ; un universitar ca D. Micu descoperă o „exultanţă naturistă" în linia „literaturii muntene de totdeauna". Astfel, „roadele pămîntului sînt asimilate cu toate simţurile cu o voluptate păgînă, dar senzaţiile nu erup oltenește sau ardelenește în chiote, nu se traduc în genere în vreun mod dionisiac, ci prilejuiesc un clocot interiorizat, o jubilaţie neexplozivă...".

Osînda soarelui debutează cu poeme scrise în 1947 — 1948, poeme ce nu sînt contaminate de moda poetică a momentului, cel mult un vag

calc arghezian figurînd un descîntec al *orelor*: „Zece. Luna lunecă lustruită. E cea mai destrăbălată iubită /. Se hlizește pe la cercevea. /Opriți-o, puneți mîna pe ea".

Compunerile corecte, de-o onestitate sentimentală remarcabilă, sînt notații de pastel rafinat dar și poeme erotice de-un clasicism vitalist: „În părul tău, vara plecată-a lăsat / Dogoarea și aspra secară".

Cuvintele sînt „nemuritoare toamne", iar uraganele oceanelor se potolesc „cu-n verb"; garoafa de culoarea vaniliei e „visul unui grădinar într-o floare", lucrurile au un glas mut iar iubitei îi cere să recite versuri de Esenin; cuvintele îmbată ca oglinzile, iar iubirea e un nor ce „întunecă deopotrivă și soarele și imaginea lui / în apă la amurg..." Există în aceste versuri o dialectică rilkeană a lucrurilor, tradusă într-o originală mărturisire: „Am plecat amîndoi din niște lucruri. / Cîntînd, cîntînd. / Cîteodată stăm și ne privim / Ca două paltoane uitate la garderobă".

Așteptarea duminicii e o melancolie, iar duminica însorită și tristă ca un concert de Rachmaninov: „Ca un lung cuvînt nemțesc / Desemnînd o piesă de artilerie".

„Un foc umplînd odaia de poeme" e un început de poem simbolist, rezolvat prin notații ce țin de tehnici clasice; există aici și o *artă poetică*: „Poetului dă-i un pat de soldat, / Dă-i o pîine tare și-o peniță / Dar nu-l lipsi de dragoste / De primăvară și de lene..."

Poezia lui Eugen Barbu e a unui cîntător nebun al dragostei pe care n-o găsește deplin. E o cîntare „a verii, a femeilor și a prieteniei"; iubirea devine, ca și la poeții preclasici, o „sumbră temniță"; ochii Afroditei au „disperarea nopților fără marinari"; într-o seară de iulie, veche își găsește pentru o clipă iubita tînără și veselă, ca s-o piardă duminecă cu „triviale valsuri" și „cuvinte fardate".

Citind poemul ironic și detașat, intitulat *Fără supărare*, parcurgi anticipat *Caietele Princepelui*; Germania e definită printr-o suită de idei — metafore cu valoare emblematică: „o spadă neagră", „Luther și Bach biciuind spiritul", „cartofi și elevație. Rhinul și leșinata Loreley", „bere multă și disperare", „o țară de lande cu Wagner țipînd metafizic în teatre", „un Dumnezeu rococo al ordinei", „Niebelungi beți furînd norul lui Hamlet", „o cascadă de catedrale" etc. Dar acest vis funambulesc de lecturi se schimbă vizitînd mohorîtul Hamburg și cunoscînd o fată: „Sora vîntului dinspre mare, / Aprinzînd cu ochii ei albaștri / Coruptul cartier Sanct Pauli. / O tînără fată în floare, venită parcă din Proust".

Același stil de jurnal în *Oxford Street* sau în *Fără titlu*, dar și aici aceeași melancolie a dragostei, devenită condiție nu numai a existenței și chiar a cunoașterii. O melancolie a unei mitologii erotice, poezia lui Eugen Barbu rămîne un subsidiar, răzbunîndu-se ca gest în marile sale romane-poeme, romane-basme, romane-mituri, pe care citindu-le te convingi că sub zidurile lor a murit un poet.

Am stăruit asupra acestei „violon d'Ingres", poezia fiind cea mai necunoscută și necomentată parte a operei lui Eugen Barbu.

Apariția *Princepelui* a dat naștere unui litigiu de presă nemaicunoscut de la procesul Caragiale-Caion încoace. Discuțiile au antrenat, spre deosebire de cazul anterior, persoane de bună credință și au dat naștere unei polemici, după părerea noastră, creatoare. Dealtfel, polemicile în care Eugen

Barbu s-a antrenat au fost şi au rămas antologice în dinamica publicisticii contemporane. Barbu s-a afirmat şi se menţine printr-o continuă confruntare polemică, printr-un dialog contradictoriu cu expresia contemporană a criticii. „Cineva trebuie să spună adevărul", afirmă Eugen Barbu într-un interviu. „Polemica este egală în medicină cu operaţia. Ea curăţă infecţiile şi regenerează ţesuturile".

Princepele s-a născut, după declaraţia autorului, din întîmplare. Voind să scrie o carte despre haiduci, Eugen Barbu a început să se documenteze : „Am scris la început un scenariu de film, *Haiducii*, pe urmă a venit tentaţia. O veche dorinţă, mereu reprimată, de a călca pe teritoriul sacru al lui Odobescu, Ghica, Mateiu I. Caragiale. Am strîns cîteva cărţi, pe urmă alte cîteva ; s-au adunat cam multe. Cinci ani de lecturi de documente, de studii şi de cărţi de istorie. Şi din toate acestea să faci literatură ! Nu e chiar atît de la îndemînă. Mereu teroarea că greşeşti şi că te iau specialiştii de urechi, în sfîrşit, primele încercări mai timide, pe urmă acest *Princepe*, amestec din destinele lui Mavrogheni, Şuţu, Brîncoveanu şi Hangerly, de fapt ideea de domnitor în Principatele aservite, o meditaţie asupra puterii trecătoare, a patriotismului, a morţii violente, mereu prezente, plus fascinaţia unei epoci ce mi se potriveşte..." *Princepele*, ca şi *Groapa*, deschide un ciclu (*Amza Haiducul* şi *Săptămîna Nebunilor*), ciclu rămas în proiect deocamdată.

Ca tematică, romanul se subsumează unei tradiţii (Filimon, cei doi Caragiale), ca pamflet parabolic, şi duh cantemiresc, ca basm erudit şi rafinat, ca poem, considerat o experienţă şi o realizare singulară. Meditaţie originală despre viaţă şi putere, romanul se baza pe o erudită documentare aplaudată de critica de bună credinţă, cum de exemplu de Perpessicius. Acuza de plagiat, alimentată cu martori şi argumente, a dat naştere unui spectacol polemic, dar a constituit, în acelaşi timp, un dialog estetic. Un miraj al limbajului baroc sau o carte de un simbolism secret a istoriei noastre, *Princepele* este o carte de ficţiune, de o extraordinară ficţiune, dar bazată şi pe o extraordinară documentare. Dacă G. Călinescu a creat o nouă viziune în critica românească prin mîntuirea citatului, Eugen Barbu reformează epica noastră contemporană printr-o mînuire organică a decupajului documentar, creînd dintr-o sută de structuri documentare o nouă structură, supraordonată acestora, o structură artistică.

Discuţiile la care s-au antrenat cîţiva colegi de breaslă şi critici activi (Fănuş Neagu, N. Manolescu, G. Dimisianu, Valeriu Cristea, C. Stănescu etc.) n-au fost convingătoare. Cartea începe să devină, la un an şi ceva de la apariţie, material de analiză şi studiu. Cercetările ce se fac acum privesc un text „reabilitat" de timp, un proces încheiat. Romanul este comentat şi salutat în presa franceză (v. „Le Monde", 22 août, 1970, p. 13), ediţia a II-a atinge un mare tiraj. Studiile ce se întreprind transferă cartea — ca problemă — în domeniul istoriei literare şi al exegezelor. Se aplică acum un alt punct de vedere în discutarea limbii, subliniindu-se faptul că nu în reconstituirea filologică constă esenţa unei opere, ci în latura ei estetică. Cheile romanului cu trimiteri la persoane contemporane nu mai interesează, iar pitorescul este tratat ca un element subsidiar.

Publicarea *Caietelor Princepelui* deschide o discuție despre romanele nescrise ale lui Eugen Barbu, despre laboratorul intim, despre o anumită biografie interioară.

Ne-am fi așteptat ca odată cu apariția *Caietelor* să se redeschidă procesul *Princepelui*, dar fișele și textele publicate n-au mai „iritat" pe nimeni; cartea a început să fie considerată o *operă* literară de prima mînă și să intereseze pe cineaști; a început să fie tradusă.

În ansamblul literaturii române contemporane Eugen Barbu e un prozator de prima mînă. Critica citează în primul rînd *Groapa* și *Princepele* ca mari realizări, așa cum citează în cazul lui Marin Preda, primul volum din *Moromeții*. Dar Eugen Barbu are o operă organizată în cicluri și interesantă în oricare articulație a ei. Acest scriitor fecund ne-a dat bune cărți cu temă politică (*Șoseaua Nordului*, *Facerea lumii*), excelente nuvele (*Pe ploaie*, e direct o capodoperă), a contribuit la regenerarea reportajului, fără să mai amintim opera sa de ziarist îndrăzneț și original.

Proiectele lui Eugen Barbu (*Ianus*, *Frica*, cele 12 *Caiete ale Princepelui* etc.) depășesc sfera prozei; Eugen Barbu a practicat și practică istoria literară (desigur, polemică), critica (în special critica poeziei), cronica sportivă, dramatică, cinematografică, eseul, articolul de ziar (politic, cultural, social etc.). Un compozitor, Theodor Drăgulescu, a scris o *Cantată de iarnă* pe textul unei cronici sportive de Eugen Barbu. *Istoria polemică și antologică a literaturii române* nu va fi o carte de specialitate, în sensul universitar al noțiunii, dar va pune la punct pe mulți specialiști; strînse în volume, articolele sale ar umple tomuri întregi, zeci de volume, operație dificilă pentru un spirit atît de plin de reforme în interiorul său. Interviurile date și anchetele la care a participat ne-ar oferi, într-o ipostază viitoare, un Eugen Barbu „par lui-même".

„Urăsc impostura mai mult decît netalentul", declară într-un interviu din 1972, ajungînd la concluzia că „mai presus de toate trebuie să iubim literatura română". „Nu-mi este frică să fiu contestat, laudele prea mari mi-au fost întotdeauna suspecte". Opiniile despre critică merită a fi reproduse; explicînd astfel recepția operei sale: „O judecată *rece*, fără efuziuni, științifică, construiește mai mult decît afirmațiile iscate de amiciție".

Dar critica literară s-a referit mai ales la *operele* tipărite; scenariile de film (peste 20), scenariile de televiziune, organizarea cenaclului „Nicolae Labiș", în două serii, conducerea „Luceafărului" și a „Săptămînii", prezența săptămînală la radio, în programele de televiziune, în presa literară și politică, întîlnirile cu cititorii, dialogurile cu scriitorii, marile campanii polemice (interne și externe), călătoriile etc. definesc o prezență de scriitor total, pasionat de „profesiunea literară", avid de lecturi, dornic să descopere talente și mai ales dornic de dreptate, nu numai în literatură.

Notă: Eugen Barbu s-a născut în București, la 20 februarie 1924; studii liceale și universitare (Facultatea de Drept și Facultatea de Litere și filozofie) în București. A fost: jucător de fotbal, antrenor, tipograf, corector, redactor, redactor șef al revistei „Luceafărul"; în prezent redactor șef al revistei „Săptămîna". A debutat în cenaclul *Zburătorul* în 1946, a publicat primele articole în ziarul „Fapta" în 1947—1948, a tipărit prima nuvelă în 1955 (*Munca de jos*).

KATHERINE MANSFIELD, AN INNOVATOR OF THE SHORT-STORY

ILEANA VERZEA

Katherine Mansfield belongs to a family of artists for whom the necessity to renew the forms of expressions is an organic component of their artistic conception. In the first decades of the 20th century they gave a new significance to the realistic approach of life by probing the essential core of phenomena and objects beyond their shallowness. The epitome of this generation could read in D. H. Lawrence's words : "*It's because there is scarcely any shadow in it; it's more shimmery as if I'd painted the shimmery protoplasm in the leaves and everywhere, and not the stiffness of the shape. That seems dead to me. Only this shimmeriness is the real thing. The shape is a dead crust. The shimmer is inside reality*".

The critical reception of Katherine Mansfield's work, though not negligible during her lifetime, was considerably enriched after her death. The study of the symbolic implications (the father image, the dog image, darkness, the pear tree etc), of her style and language and of relations (with Virginia Woolf, with Chekhov, with Colette etc) was particularly favoured. Her work does not deny interpretations or the minuteness of analysis, as faithful admirers but shallow readers might think : "*In front of these tender and exquisite miracles you don't think of criticizing, of praising here, of accusing there. You love them with your heart not with your mind*", said Edmond Jaloux. On the other hand, that criticism which would consider the work as lacking an appeal for the modern reader can be retorted by studying how her most meaningful short-stories contribute — even if not deliberately experimentally — to the renewal of expression which should correspond to the mutations in the psychology and sensitivity of a generation. Moreover, Katherine Mansfield has an ethic and aesthetic creed which, though not a system of thinking, acquired the sense of a moving profession of faith with echoes throughout her work. In this respect important is for a critic to investigate the biography, i. e. her *Journal* and especially her letters, out of which several levels of experience — the childhood in New Zealand, her brother's death, her ruined health — become formative elements for her human and artistic personality. In Romania, until a few years ago, Katherine Mansfield was a name meaning little, if anything. A first translation of some of the

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 1, p. 79–85, Bucureşti, 1974

short-stories was published in 1959 by Madeleine Scarlat [1]. It is only in 1969 that the version published by Antoaneta Ralian [2], a praiseworthy effort to select the most representative titles and excerpts from the *Journal*, and to find an accurate correspondence that rendered justice to this almost forgotten artist. One or two articles [3] published on the occasion of the Romanian translations, some notes scattered in periodicals make up a brief and not always fair record of the literary fortune of Katherine Mansfield in our country.

Compelled to spend most of her life in an invalid's reclusion far from her family and friends, Mansfield strove to preserve her affective connections with the world; hence the bulk of correspondence and a diary, which are complementary not only to the fiction proper but to the entire artistic personality of the author. The two coordinates of her conception on life are truth and beauty (as they were for Keats), which in her artistic and human credo are overlapped and equalized in a prevailing feeling named the joy of life. "*At the end, Truth is the only thing worth having; it's more thrilling than love, more joyful and more passionate. It simply cannot fail. All else fails. I, at any rate, give the remainder of my life to it and it alone*", she wrote in her *Journal* on December 17th 1919. Truth for her means genuine, plenary life, a thought she nurtured to the end of her days. On Boxing Day, 1922, one month before her death, she exclaimed in a letter to Middleton-Murry : "*You see, if I were allowed one single cry to God, that cry would be : I want to be REAL.*" Reality for Katherine Mansfield, as for her contemporaries, meant no longer the orderly systematization of life, but was the results of its emotional perception by the consciousness of the individual, a conglomerate of personal impressions [4], a subtle and subjective reflection of the phenomena beyond the surface. Expressing reality is tantamount to expressing the mystery of existence. "*Life is a mystery to me*" is a recurring motif in her letters, as it is with Virginia Woolf (one of their coincidences), "*Life is not a series of gig-lamps symmetrically arranged; life is a luminous halo, a semi-transparent envelope surrounding us from the beginning of consciousness to the end.*" By truth Katherine Mansfield also meant beauty as intrinsic to life, yet not the absolute, but the relative one in its dialectic triumph over ugliness and evil. The notion of beauty first includes love. It is this thirst of love and need to establish genuine human relationships, to defeat isolation that brings the writer very close to her contemporaries. One of the main problems modern literature is faced with is man's sense of alienation, of confinement. The way out is to be found only in love. "*I feel (for myself individually) that I want to live by the spirit of Love — love all things.... I don't mean a personal love — you know — but the big thing. Why should one love? No reason, it's just a mystery. But it is like light. I can only truly see things in its rays*", she wrote to Richard Murry in February 1920. This sounds very much like Linda Burnell's final optimism (*At the Bay*).

[1] *Garden-Party și alte povestiri*, /Bucharest/, ESPLA, /1958/, 189/—192/ p.

[2] *Preludiu. Nuvele și fragmente din jurnal*, Bucharest, ELU, 1969, 541/—543/

[3] Special mention should be made of Adina Arsenescu's article *An Unsurpassed Master of the Miniature : Katherine Mansfield* in *Orizont*, nr. 5, 1969, p. 69—72. Other titles, Radu Iacob, *Katherine Mansfield, Garden-Party and Other Stories* in *Viața Românească*, nr. 1, 1959, p. 195—196 ; Petru Popescu, *Katherine Mansfield, Prelude* in *România literară*, nr. 15, 1969.

[4] David Daiches, *The Present Age*, London, 1958, p. 89

The torturing oscillation she underwent during the process of creation between two diametrically opposed feelings — a genuine joy, serenity, peace and a strange feeling, a mixture of hatred, disgust and overwhelming despair at the thought of the absurd existence is conspicuous not only in her letters and *Journal* but in her short-stories too, through which she hoped to convey "crystal-clear" the meaning of living, an acceptance of life as it is, in its conclusions that the individual eventually does not belong to himself but to life. In the works to which she devoted herself fervently she seems to pursue a psychological fight between despair and love, undergoing crises of devastating but cathartic pessimism and finally accepting life with its implicit sense of the tragic.

★

The main innovating contribution of Katherine Mansfield was the epic handling of the short-story in keeping with the personal perception of reality. "*The novelist in the last forty years or so has lacked that stable background of public belief in the light of which he could select critical events in the behaviour of his characters in the confident knowledge that his readers too would see them as critical. What is significant in human behaviour to him is more likely to depend on his own sensibility than on the pattern of belief provided by his age*"[5]. The public standpoint dissolved, it has been replaced by the individual operating with the life material so as to confer it the attribute of universality. "*What is meant by reality? It would seem to be something very erratic, very undependable — now to be found in a dusty road, now in a scrap of newspaper in the street, now in a daffodil in the sun*" is Virginia Woolf's suggestive definition. Without formulating theoretical positions, Mansfield foreshadowed in her stories the process of grasping the reality in its details seemingly trite and meaningless, yet full of core. The novelty is the "slice" of life invested with powers of symbol, individual experience raised at the level of human significance. "*The short-story is an emphatically personal exposition. What one searches for and what one enjoys in a short-story is a special distillation of personality, a unique sensibility which has recognized and selected at once a subject that, above all other subjects, is of a value to the writer's temperament and to his alone — his counterpart, his perfect opportunity to project himself*"[6].

That is why in Katherine Mansfield's short-stories not the narrative proper is important but its emotional impact. The subject is with few exceptions strikingly simple. The evolution relies on the modifications occurred in the consciousness of characters. Linda Burnell in *At the Bay* is no longer the same Linda Burnell in *The Prelude*, though her social and family status has not changed at all. For little Kass (*The Little Girl*) or for little Sun (*Sun and Moon*) life suddenly acquires a different meaning, though apparently nothing has happened. But even in the short-stories in which an external factor interferes, this is only a catalyst for changing the character's state of mind, as it happens with Rosemary Fell in *A Cup of Tea*, Sabina in *At Lehmann's* and Miss Brill.

---

[5] David Daiches, *ibidem*, p. 86.
[6] Sean O'Fáolain, *The Short-Story*, London, 1948, p. 37—38.

Although the plot is beyond the author's focus, the effectively dramatic content of the short-story is enhanced by emotional density. As a matter of fact, the characters lack variety, they are more or less variants of a type : the sensitive human facing life all by himself, usually a victim, sometimes bullying his partners. The character as persona is unimportant, he is the carrier of psychological values, the symbol of an experience, a human identity met with in a few moments of his existence, which determine his personality. The personage loses his character's distinction in favour of delineating a state of mind, a passing, yet revealing moment. The epic qualities of the short-story withdraw, leaving room for dramatic and lyrical potentialities. The two tendencies — to reduce the proportion of the plot and to refine its complex implications — enable the author to obtain richer effects within the limits of the story. Using a reduced plot, the enlightening episode as a unifying principle, the writers of the 20s had a broader field for the psychological development. By concentrating the short-story they brought it more closely to the nature of the lyric. These considerations made by Austin McGiffert Wright [7] about the writers of the 20s can also be applied to most of their predecessors, among whom Katherine Mansfield. The modern novel and short-story are also closer to the drama by the immediate contact reader-character and by the withdrawal of the omniscient writer to the backstage, and to the lyric by the importance attached to the state of mind. The englightening or revealing episode A. McGiffert Wright writes about is obviously related with Joyce's concept of "epiphany" as it appears in *Stephen Hero*. Mansfield could not be acquainted with Joyce's theory, so that their coincidences are the result of contemporary sensitive elective affinities. Without naming it, Katherine Mansfield handles this concept in all her mature short-stories, which are actually built round the enlightening moment, a psychological rather than an epic climax. The moment of revelation occurs when "*amid the most encumbered circumstances it suddenly happens that the veil is lifted, the burthen of mystery laid bare and the ultimate secret of life made manifest*[8]". The death of the unknown young worker at the top of the preparations for the party (*The Garden-Party*), the nameless man's hastily leaving for a business date (*Psychology*), the telegram in which Edna cancels her arrival (*Something Childish But Very Natural*) are as many revealing moments in the destiny of Laura, the nameless woman and Henry.

Besides the enlightening episode one can also speak in Katherine Mansfield's short-stories of the enlightening or revealing object, i. e. a stylistic element invested with capacities of a symbol, which can be a letter, the symbol of an affective separation (*Something Childish But Very Natural*, *Poison*, *Mariage à la mode*, *The Stranger*, *Je ne parle pas français*), the sea, signifying life permanence (*At the Bay*), the wind (*The Wind Blows*, *Revelations*, *Ole Underwood*, *The Woman at the Store*, *A Birthday*) underlining and accompanying a troubled state of mind and sometimes insanity, the pear tree with sexual implications for the ambiguous

---

[7] Austin McGiffert Wright, *The American Short-Story in the Twenties*, Chicago, 1961.
[8] Harry Levin, *James Joyce : A Critical Introduction*, Norfolk, 1941, p. 28.

availabilities of Bertha Young (*Bliss*)[9], the fly, a symbol of multiple interpretations (*The Fly*)[10]. The importance of the revealing object is twofold since the values of Mansfield's style consist of a specific post-impressionistic quality, in which the detail and the nuance are remarkably acute. She used to stay immobile for hours on end examining the tiny insects gathered round a lamp, or admiring the secret of blooming like little Kezia in *The Prelude*, where the description of the garden is a sample of virtuosity of colour and movement. It is this special feature of poetic prose, of a symbolic view of nature that suggests an association with certain Romanian poets or prose writers, paying the necessary attention to the French influence and to the native elements of tradition. Mansfield did not exert influence on Romanian literature, yet a parallel with the delicate, sensitive and symbolistic prose of Emil Gîrleanu, Ionel Teodoreanu, I. Al. Brătescu-Voineşti, D. Anghel, though mere conjectures, could lead to some conclusions referring to a "famille d'esprits" : a propensity for the helpless and for the puny, for the wronged innocent, a feeling for the beauty of life, nature and people, a tender intimacy, a melancholy joyfulness, an insight into the adolescent and woman's heart. Of course, any attempt to overbid these connections could be precarious.

As for the picturesqueness in style mention should be made of her great admiration for Van Gogh and Cézanne. The response to the post-impressionistic art was general among the men of letters and artists at the beginning of the century. In December 1910 London played for the first time host to the post-impressionistic exhibition, which was to become one of the generating stimuli of the new literary approach to life. Virginia Woolf urged the establishment of links between the new painting and the new type of fiction. Years later, Katherine Mansfield wrote to Honorable Dorothy Brett on December 21st 1921 : "*Yellow flowers, brimming with sun, in a pot? ...* — she thought of a Van Gogh — *That picture seemed to reveal something that I hadn't realised before I saw it. It lived with me afterwards. It still does. That and another of a sea-captain in a flat cap. They taught me something about writing, which was queer, a kind of freedom — or rather, a shaking free*".

By limiting the importance and the length of the plot in favour of a deeper expression of the point of view, Mansfield no longer built a story in levels or degrees of the narrative which should reach a climax followed by an explicit classic dénouement. The climax does no more exist, just because the moment of epic crisis has disappeared, replaced by the revealing

---

[9] Helen E. Nebeker, *The Pear Tree : Sexual Implications in Katherine Mansfield's "Bliss"* in *Modern Fiction Studies*, vol. 18, nr. 4, 1972 — 1973.

[10] Saralyn Daly in *Katherine Mansfield*, New-York, 1965, interprets the final sentence *For the life of him he could not remember* as the old man's unwillingness to remember his son because he could possibly take his place. In the spirit of Katherine Mansfield's final acceptance of life our interpretation could be : In order to live one should not deny death, but accept it as a natural fact of life. The old man's oblivion, deliberate or natural, is the philosophy of a complete life which also includes death. The image of an insect is frequent in the letters and the short-stories and usually stands for man imprisoned in his own consciousness. This Kafkaesque metaphor, as it appears to the present day reader, is particularly obvious in a letter where the author compares herself to a scarabaeus and in *At the Bay* where Jonathan Trout sceptically refers to himself and to man in general as an insect, victim of a closed room.

moment and by the implicit dénouement. The story is thus suspended in the enlightening moment and the reader is expected to think of a solution. This permanent implication of the reader in the action, his involvement in the experience of each character is a modern trait of psychologic suspense. Henry waiting for Edna receives a telegram whose text is not revealed; the end follows ambiguous, in a glimpse of surrealistic mixture of dream and reality (*Something Childish But Very Natural*). A tiny little boy runs to feed the sparrows, which suddenly turn into little boys and back into flying sparrows (*A Suburban Fairy Tale*). The little Kelvey sisters, driven away from the courtyard of the Burnells, remember with a pale smile the little lamp in the doll's house, but their only commentary is silence (*The Doll's House*).

In direct connection with the reader's participation in unravelling the meaning is the author's presence in the work. One can notice how from the first cycle of stories to the subsequent collections the author has moved gradually outside the focus of the reader. In the *German Pension* for example the narrator is equal to the author as in the 18th and 19th classical narrative. Out of thirteen in seven the story is told in the first person singular, what lends a markedly anecdotic and biographic character that is also specific of five more stories written in the same period but printed later, in the 1924 volume. The remaining six stories of the German cycle can be classified from the point of view of the author's involvement into two groups : in four the author is a third person narrator and in two (*A Birthday* and *The Child-Who-Was-Tired*) the character is the standpoint. Mansfield became aware of the artificiality imposed on the story by the infallible omniscient point of view of the author. Giving up this technique she substituted herself for different characters to faithfully express truth. In the short-stories of maturity the point of view is expressed either by one of the characters : the girl in *How Pearl Button Was Kidnapped* and *Little Governess* or by several characters, each of them from his own standpoint as in *New Dresses*. In the stories expressing the view of one single personage the author is present only at the beginning and then withdraws (*The Stranger*, *Her First Ball*), or does not appear at all (*Je ne parle pas français*, *Poison*, *Mr. Reginald Peacock's Day*). The viewpoint can be expressed either in the first or in the third person singular, as an interior monologue, in *Late at Night*, *The Lady's Maid*, *Je ne parle pas français*. The multiple the points of view appear in the two short-stories about the Burnells, *The Prelude* and *At the Bay*, and in *The Daughters of the Late Colonel*. So, another aspect of Mansfield's contribution consists of the very disappearance of the omniscient authority which separates the reader from the work, consequent on its dramatic quality.

Although the writer cannot be ranked among the artists who made a deliberate use of the stream-of-consciousness method, the tendency to avoid the classical pattern, expository and fragmentary, of the enunciative expression and to allow thoughts and emotions to flow freely and naturally is conspicuous in her work. From the first stories in which the author intervened with commentaries in the very middle of an interior monologue to the maturity short-stories the progress is evident. The shifting in time occurs here in the character's consciousness only, the author being left outside any corrective implications. Raoul Duquette

(*Je ne parle pas français*) reading the words "Je ne parle pas français" on a dirty scrap of paper in a squalid pub remembers scenes of his past in a flash-back. We suddenly see Linda who sits in a rocking-chair, looking at the manuka flowers, back in her girlhood with her father on the verandah of their house in Tasmania.

The character's past is first to be found in his consciousness. Therefore, the handling of time can no longer follow a straight chronology but becomes a line with ramifications backwards to the past, which is not felt as such but as part of the personality [11]. The chronological time of the story can be reduced, yet the time included in the consciousness is infinitely richer. That is why the character cannot be limited to the classical portrait. The longest short-stories, though within the framework of a single day, cover a long temporal space (*The Prelude*, *At the Bay*, *Je ne parle pas français*) [12]. This is due to the multipersonal point of view which helps the reader to grasp reality at different levels, and to the subtle variation of time. If in *At the Bay* the past comes to life in one paragraph only, in *The Daughters of the Late Colonel* the past takes two chapters, and in *Je ne parle pas français* a whole short-story.

A modern sensitivity with an intuitive subtlety, Katherine Mansfield oscillates between pessimism and optimism, an expression of the general crisis of a generation with a frail equilibrium of consciousness. Her permanent striving to plea for the most generous ideals of man — beauty, life, love — , as well as her mastering the craftsmanship of the literary art, secure her a role of an innovator at the beginning of the great contemporary literature.

---

[11] David Daiches, *A Critical History of English Literature*, New York, 1960, vol. II, p. 45, emphasizes the two influences exerted on contemporary fiction : "the specious present" which does not have a real existence but represents the permanent turning of "already" into "not yet", i.e. the retrospective in anticipation, and Bergson's theory of "durée".

[12] With the exception of *Something Childish But Very Natural* which takes a couple of days and of *The Daughters of the Late Colonel* which takes two successive moments.

NICOLAE LABIŞ—ENTUZIASMUL DRAMATIC

ROXANA SORESCU

Nicolae Labiş* este un scriitor ameninţat de sufocare din pricina legendei şi a cultului excesiv cu care a fost înconjurat după moarte. Pentru a-i aprecia adevărata valoare ar trebui să uităm toată literatura sentimentală şi patetică pe care biografia sa, de încercări prea dure pentru un adolescent, a generat-o. Pentru că experienţele fundamentale de viaţă au fost transformate de Nicolae Labiş în experienţe ale expresiei poetice, întemeiate la el, ca la puţini alţii, pe valorile de sinceritate şi de trăire totală a literaturii. El este de aceea, cel puţin în prima perioadă a devenirii sale artistice, fascinant prin ceea ce spune, experienţa metamorfozelor limbajului fiind ulterioară experienţei exprimării valorilor vitale. Temele sale de meditaţie sînt temele realităţii vremii sale şi ale generaţiei sale : războiul ce marchează dureros o copilărie ce-şi vede refuzate jocul, ingenuitatea şi lipsa de griji, seceta anilor următori, însoţită de foametea care face din lupta pentru existenţă obsesia vîrstnicilor şi a copiilor fără deosebire, trezirea conştiinţei sociale a oamenilor care trec la transformarea radicală a modului lor de viaţă, entuziasmul construcţiei unei realităţi noi şi transformările de conştiinţă implicate în angajarea socialistă — într-un cuvînt, toată istoria războiului şi a primului deceniu postbelic se pot afla în opera copilului care se maturiza mai repede decît ar fi dorit-o el însuşi.

---

* Poetul n-a avut timpul de a consuma o biografie de evenimente, scurta lui viaţă (2 XII 1935 — 22 XII 1956) fiind doar semnul unei evoluţii artistice. Faptele ce se pot menţiona despre om (liceul la Fălticeni şi succesele şcolare de tînăr poet, şcoala de literatură „M. Eminescu", sporadica activitate redacţională) nu au semnificaţie decît ca etape ale unei maturizări literare ce le transfigurează înţelesurile. O moarte timpurie şi cumplită, prin accident, a făcut ca Labiş să întrupeze, pentru epoca noastră, ideea de „fatum" a tragediilor antice. Din momentul dispariţiei sale, cele mai mărunte întîmplări din viaţa reală au început a fi aureolate de semnificaţiile unui destin exemplar pentru soarta Poetului. În timpul vieţii a publicat două volume de versuri : *Primele iubiri*, Ed. tineretului, 1956 şi *Puiul de cerb*, Ed. tineretului, 1956. Postum a apărut volumul, pregătit chiar de el pentru apropiata publicare, *Lupta cu inerţia*, Ed. tineretului, 1958. Reeditări ale acestor volume, uneori amplificate cu poemele rămase în periodice sau cu inedite, sînt culegerile *Primele iubiri*, EPL, 1962, *Anotimpurile*, Ed. tineretului, 1964, *Moartea căprioarei*, EPL, 1964, *Versuri*, Ed. tineretului, 1964, *Albatrosul ucis*, EPL, 1966 şi altele. Traduceri din opera poetului au apărut în limbile maghiară şi germană. Remarcabilă este ediţia comentată de Gh. Tomozei, *Sînt spiritul adîncurilor*, Albatros, 1971. Un document de o valoare excepţională asupra diverselor etape ale evoluţiei lui Nicolae Labiş şi asupra caracterului omului îl constituie culegerea de mărturii editată de Gh. Tomozei sub titlul *Moartea unui poet*, Cartea Românească, 1972, În afara numeroaselor articole şi prefeţe despre destinul lui Labiş este de menţionat eseul lui Ştefan Bitan, *Labiş, albatrosul ucis*, Ed. Dacia, 1970.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 1, p. 87—95, Bucureşti, 1974.

Ceea ce-l situează pe Labiș în fruntea generației sale nu este nici comunitatea tematică, nici expresia unei conștiințe care caută semnificațiile de dincolo de aparențe și care face din sinceritate marea lege a poeziei, ci descoperirea, mai bine zis redescoperirea practică, uluitor de simplă, a primatului liricului asupra epicului. Pentru Labiș, trăirea nu mai este un derivat al întîmplării, provocată și dependentă de eveniment, ci faptul de viață devine ilustrativ pentru o stare de spirit. Subordonarea, implicată în fiecare dintre poemele sale, a realității de referință față de realitatea de sentiment a însemnat, în acel deceniu al căutărilor, semnul evoluției poeziei noastre și l-a așezat pe Labiș printre precursori.

Volumul *Primele iubiri* reprezenta nu numai un jurnal intim în versuri, ci și descoperirea calităților sugestiei și a procedeelor clasice de construcție a poemului. Una dintre compozițiile cele mai echilibrat organizate, *Zurgălăul*, își scoate, instinctiv, efectele de sugestie dintr-un contrast sentimental: contrastul dintre calmul contemplației unui peisaj de iarnă, desprins din tradiția lui Alecsandri (în care, adică, nemișcarea nu e tulburată decît de voioșia din clinchetul zurgălăului) și golul sufletesc, dublat de teama obscură față de viitorul întunecat, pe care copilul îl poate presimți, dar nu-l poate numi. În termenii analizei abstracte, putem spune că Labiș folosește din primul moment al afirmării sale poetice antiteza și transferul stării lirice asupra peisajului, procedee în care se va perfecționa ulterior :

„Plutea încremenită o tăcere...
Nici urători, nici cîini, nimic, pustiu,
Cînd deodată, ca o adiere,
Cu glas scîncit, tremurător și viu,
S-a auzit un zurgălău cum sună
Îndepărtat, cum sună subțirel,
De parcă *nopții ar fi vrut să-i spună*
Durerile știute doar de el".

Sublinierea semnificațiilor sociale ale întîmplărilor și traducerea inefabilei atmosfere lirice țin de procedee retorice depășite, reactualizate de concepția naivă că poezia, pentru a fi accesibilă, trebuie să fie explicată chiar în cuprinsul ei, să-și conțină în final glosa semnificațiilor. Eliberate de aceste finaluri care aparțin mai mult epocii decît poetului, multe dintre poemele lui Labiș încetează de a fi declarații de principii spre a deveni notații ale unor vibrări sufletești și etape în drumul unui tînăr excepțional spre redescoperirea, pe seama sa, a metaforei.

Primele iubiri sînt tablouri de gen, în care accentul se pune pe selecția momentelor semnificative și pe exactitatea conturului descris. Poetul însă prevestește nu numai o mare conștiință, ci și un mare talent, printr-o capacitate asociativă care, fără să ajungă deocamdată la percepereа metaforică a universului, stă mărturie pentru o acuitate sentimentală neobișnuită. Întoarcerea țăranului la ogorul arat doar de obuze creează tensiune poetică prin descrierea unor gesturi imposibile, rămase nefăcute, alese din altă sferă de viață. :

„O adiere udă, amețitoare, prinse
Deodată să deștepte din ierburi șoapte stinse,

Și glia năpădită de schije și otravă
Gemea ca o iubită rănită și bolnavă...
Lui îi venea în brațe cu milă să o strîngă
Și ca-n copilărie încetișor să plîngă".

Capodopera depășirii stilului descriptiv prin valori alegorice rămîne *Moartea căprioarei*. Solidaritatea copilului cu animalul ucis în ciuda tuturor legilor, în afară de legea necruțătoare a necesității de a supraviețui, ar reprezenta, desigur, un moment dramatic al evoluției unei conștiințe care ia contact brutal cu realitățile vieții. Dar poemul înseamnă mai mult, înseamnă opțiunea dureroasă pentru lumea reală, pentru lumea vieții triumfătoare, a unei sensibilități rănite în cele mai adînci aspirații ale sale de chiar triumful necesar al vieții. *Moartea căprioarei* a devenit, prin aceasta, manifestul de sensibilitate al unei generații. În propozițiile sincopate din finalul poemului, Labiș a depășit retorica facilă a începuturilor; se află, în această alternare de interogații și exclamații, și renunțarea la lumea de legendă a copilăriei, ce credea realmente în iubita metamorfozată în căprioară, și triumful realității senzoriale asupra realității spirituale (pentru că notațiile țin de înregistrarea neechivocă a nevoilor trupului și a percepțiilor vizuale), dar, mai ales, tragica și definitiva victorie a imperativului existenței asupra visului:

„Ce-i inimă? Mi-i foame! Vreau să trăiesc și-aș vrea...
Tu iartă-mă, fecioară, tu, căprioara mea!
Mi-i somn. Ce nalt îi focul! Și codrul, ce adînc!
Plîng. Ce gîndește tata? Mănînc și plîng. Mănînc!"

Moartea căprioarei este poemul unui artist stăpîn pe mijloacele sale, cu știința dozajului și a deschiderilor simbolice. Fiecare strofă reprezintă un moment al înaintării conștiinței spre propria sa negare în act, moment poetic rezolvat prin descrieri de acțiuni reale, acumulate sufocant, descrieri ce se încheie întotdeauna, în prima parte, cu o notație impresionist-simbolică, concluzivă pentru starea de suflet care a determinat selecția percepțiilor: „Mă iau după tata la deal printre tîrșuri, / Și brazii mă zgîrie, răi și uscați. / Pornim vînătoarea de capre, / Vînătoarea foametei în munții Carpați. / Setea mă năruie. Fierbe pe piatră / Firul de apă prelins din cișmea. / Tîmpla apasă pe umăr. Pășesc pe o altă / Planetă, imensă, străină și grea".

Peisajul este tot mai puternic invadat de dispoziția lirică, după procedeul cunoscut al lui Labiș de a-și sugera trăirile prin mișcări ale fenomenelor naturale:

„Cu foșnet veștejit răsuflă valea. / Ce-ngrozitoare înserare plutește-n univers! / Pe zare sînge curge și pieptul mi-i roșu, de parcă / Mîinile pline de sînge pe piept mi le-am șters".

Momentului uciderii, punct nodal al poemului, îi corespunde acumularea de acțiuni, ca și de percepții senzoriale, îndeosebi auditive, lipsite de semnificația care nimbase pînă acum faptele, transformîndu-le în mit. Gîndirea antitetică a lui Labiș nu mai lucrează acum la nivelul descrierilor, ci al organizării strofice: în partea a doua, fiecare unitate a poemului se încheie

nu cu o impresie, ci cu notarea de acțiuni reale, care nu mai îngăduie împotrivire și care marchează triumful vieții :
„Și-am tresărit tăcut și alb cînd tata / Mi-a șuierat cu bucurie : Avem carne ! / . . . Iar datina și mila sînt deșarte / Cînd soru-mea-i flămîndă, bolnavă și pe moarte. . . / De pe frigare tata scoate-n unghii / Inima căprioarei și rărunchii. . ."
Acesta este poemul definitoriu pentru personalitatea lui Labiș : versificator al evenimentelor exterioare, el imprimă lumii trăsăturile sufletului său, astfel încît în viziunea lui realitatea este întotdeauna contradictorie și impune întotdeauna o opțiune definitivă, opțiune care presupune renunțări și victorii asupra sa însuși. Tema esențială a poetului rămîne victoria dramatică a părții cu valoare social statutată dintr-o sensibilitate sfîșiată. Entuziasmul său nu este, de aceea, aderarea inconștient juvenilă, care angajează din spirit de echipă, ci prețul înțelegerii lucide a unei necesități istorice și a unui sens al evoluției. În această atitudine s-au recunoscut mulți dintre tovarășii de generație ai poetului. Un simț foarte ascuțit al strădaniei de a-și depăși slăbiciunile omenești, de a se conforma idealului său de viață străbate conștiința adolescentină a lui Labiș :

„Taci, inimă, oprește-ți glasul frînt,
Îngîndurarea-ți tristă și amară
Ți-o umple cu arome de secară
Și cu sclipirea ochilor din jur.
Adună-le acest cîntec de pe gură
Și nu uita cum după munca dură
Flăcăii, lîngă foc, pe arătură
Cîntau un cîntec simplu ca pămîntul".

În ciclurile *Locuri și întîmplări*, *Descrierea chipurilor*, *Frămîntarea intimă*, problema esențială ce i se pune poetului este aflarea unui răspuns la întrebarea : Cum trebuie să trăiești pentru a-ți rămîne credincios ție însuți și a te conforma idealului vremii tale ? Momentele biografice sînt alese pentru semnificația lor în procesul de descifrare a sensului lumii, ca exemple de victorie a rațiunii sociale asupra dramelor individuale. Expresia versificată este modalitatea cea mai la îndemînă pentru Labiș, în această etapă el nu este însă decît în subsidiar interesat de frumusețea poetică a textului, călăuzindu-se după implicațiile de conștiință ale faptelor relatate. Conștiință întemeiată fără șovăire pe victoria nevoilor sociale asupra slăbiciunilor individuale :
„Să-ți mulțumesc că mi-ai sădit în piept / Pedeapsa trează care să mă bată / De cîte ori în viață-am să m-abat / De la cărarea cea adevărată ? / Să-ți mulțumesc. . . Aș vrea s-o fac cîndva, / Și am s-o fac cu patimă-ntr-o sară, / Cînd ea, ascunsă-n piept, va înceta / Să mă apese grea și să mă doară".
Frămîntarea spirituală face din individualitatea poetului o expresie exemplară a frămîntării epocii sale : conflictului social și entuziasmului în edificarea unei lumi noi le corespund negarea de sine și adeziunea la semnificațiile generale ale proceselor sufletești. O vibrare cu totul deosebită se naște din așezarea conflictului de conștiință pe un fond de o inalterabilă ingenuitate, pe o capacitate excepțională de comunicare cu natura

pură, pe o emotivitate încă nedetaşată de cauzele ei externe, într-un cuvînt, înalta ideologie se altoieşte pe un suflet de primitiv, în sensul cel mai înalt al acestei noţiuni, de om nedesprins încă din circuitul cosmic. Vîrsta biologică şi predispoziţiile temperamentale se armonizează deplin, rezultatul fiind o îngemănare fascinantă de candoare cu imperative etice categorice. Fraternitatea esenţială cu pădurea, cu pădurea sîngerie de tisă îndeosebi, va rămîne constanta amintirilor şi, mai tîrziu, a aspiraţiilor unei fiinţe care, desprinsă prea brutal de evenimentele istorice din mediul său natural, tînjeşte după echilibrul mitic al începuturilor :

„Îmbată-mă pădure-n valurile moi
De linişte, de iarnă şi de sară,
Alungă pentru mine pe cărări,
Prin vînt, cea mai frumoasă căprioară !
Aprinde pe cascade vîlvătăi,
Fă-ţi stelele mai tainic să lucească,
Opreşte-n ripi al frămîntării duh
Şi pace dă-mi, dă-mi pace sufletească !"

Prilejurile de exultare sentimentală îşi găsesc expresia, aproape fără excepţie, prin identitatea cu natura primară, în care pădurea e adăpostul firesc al vieţuitoarelor, iar cerbii şi căprioarele — corespondenţii legendari ai lumii umane :

„Mi-am tăiat în suflet temple,
Chip cioplit s-aşez în ele,
Cerbii mei au să-l contemple
Adunaţi sub ploi de stele".

Din transpunerea reacţiilor şi a sentimentelor omeneşti în lumea cerbilor se naşte hieratismul desenelor simple, ce înregistrează mişcările animalelor cu mîna înfiorată a celui ce se vede pe sine la hotarul dintre viaţă şi mit :
„Cînd, uite-l sus, pe muche se arată / Un ţap semeţ, în vînt adulmecînd. / Pe fruntea lui înaltă, ridicată, / Coarne-ascuţite-şi despleteşte-n vînt. / Cu paşi uşori, cu paşi înceţi, coboară. . ./ Tresare cînd îl vede căprioara, / Copitele-i se scutură şi fug, / Dar paşii n-o mai duc pe căprioară / Către păduri, ci către el o duc./ El îşi apleacă fruntea cu sfială, / Apoi se prind alături în dans mut / Şi se privesc de parcă s-ar cunoaşte, / Deşi nicicînd ei nu s-au mai văzut".

Primul volum al lui Labiş prevestea un mare poet prin capacitatea melodică şi printr-o ştiinţă specială a epitetului. Dacă nu este încă un autor de metafore, Labiş este în *Primele iubiri* un mare descoperitor de calităţi surprinzătoare ale obiectelor, poetul care învaţă, prin asocierea substantivului dintr-o sferă reală cu adjectivul selecţionat din alt domeniu de referinţă, să-şi exercite asupra cuvîntului puterile demiurgice :

„A mai rămas cerul fierbinte şi gol. . .
Şi brazii mă zgîrie, răi şi uscaţi. . .

Ameţitoare apă, ce-ntunecat te clatinii'.

sau, în altă parte :

„Şi s-auzea cum fişie prin crengi
Cenuşa arginţie de ninsoare...
Se lasă-o sară limpede şi bună..."

Lupta cu inerţia se concentrează nu numai asupra experienţelor vieţii, ci şi asupra experienţelor expresiei. A trăi şi a comunica poetic devine încercarea decisivă a existenţei, întreprinsă sub ameninţarea morţii, moarte sinonimă cu primejdia dispariţiei din limbaj. Poetul depăşeşte comparaţia şi simpla calificare a componentelor lumii, dezvăluindu-şi capacitatea şi voluptatea metaforică. Definiţia poeziei îi ţine loc de artă poetică :

„Deşi-i din implicaţii şi rămurişuri pure
Ori din cristale simple ce scînteind se rup,
Intrînd în ea, să tremuri ca-n iarnă-ntr-o pădure,
Căci te ţintesc fierbinte, prin gheţuri, ochi de lup".

Tematica esenţială rămîne tot de natură dramatică, tot lupta sufletului cu sine în numele marilor idealuri, tot nevoia de a se autodepăşi, acum însă accentul nu mai cade pe încadrarea în mulţime, pe capacitatea de a fi asemeni celorlalţi, ci pe posibilitatea de a descoperi în sine, prin perfecţionare continuă, conştiinţa ideală a viitorului. Un împăcat cu sine poetul nu va deveni niciodată, marea sa capacitate umană stă în a aduce la lumină îndoielile şi înfrîngerile care dau preţ victoriilor morale :

„M-am cufundat în mine la mare adîncime...
Şedeţi în ascultare, prieteni prea grăbiţi.
Cînd ostenit şi palid mă voi ivi afară
În lumea cunoscută şi-n raza cea solară,
Voi fi uitat acestea pe care le-auziţi...
Dar un popor de umbre se zbuciumă în pripă,
Neliniştea aleargă în clocotire grea.
Încerc din răsputere să le opresc o clipă
Şi pace să aşez în lumea mea".

În *Primele iubiri* ochiul pur şi inima tînără erau în acord cu ciclul de viaţă ce începea. Versificaţia limpede şi lesnicioasă făcea ca poezia lui Labiş să se confunde cu strigătul de entuziasm al noii lumi. *Lupta cu inerţia* reprezintă descoperirea necesităţii de transformare esenţială, de transformare morală, care să corespundă noilor aşezări ale vieţii. Starea de entuziasm continuu, bazată pe capacitatea de a-şi conserva ingenuitatea şi pe puterea de a crede a copilăriei, este rezultatul unei înfruntări, a luptei împotriva ispitei liniştii, împotriva ispitei de a se mulţumi cu puţin, împotriva inerţiei. De aceea *Omul comun* încearcă să se apropie de idealul adolescenţei sale sacrificîndu-şi micile comodităţi. Social, această stare

se traduce prin intransigenţă şi capacitate constructivă sporită, moral — prin redescoperirea armoniei cu lumea, a încrederii. Starea de copilărie, încrezătoare, entuziastă, inocentă, plină de elan în sacrificiu, devine, într-o realitate de fapt în *Primele iubiri*, o aspiraţie a transformării mature, în *Lupta cu inerţia*. Tot mai accentuat, entuziasmul apare ca rezultatul învingerii lucide, programatice a părţii tihnite din sine. Latura festivă şi luminoasă a existenţei apare la Nicolae Labiş drept răsplata cuvenită a forţei morale, de aceea poemele sale, indiferent de simplitatea expresiei, nu au niciodată tonul facil al lozincilor versificate. În generaţia sa, Labiş a fost cel dintîi care a ştiut să transforme un eveniment exemplar într-o stare de suflet, fără să încerce să-şi treacă prin contrabandă stările de suflet drept evenimente exemplare. De Esenin îl apropie curajul de a întinde vremii sale inima în palmă, fără să-şi folosească cealaltă mînă pentru a se bate cu pumnul în piept, curajul umilinţei faţă de epoca sa : „Ochii-mi sînt acum oglindă / Uită-te, au să te cuprindă, / Gura-ţi este încă pură, / Dar cu-al meu sărut pe gură / Pe la sute de fereşti / Despre mine glăsuieşti. / Faţa, vale de palori / Şi de cîrciume-i muşcată / La ceas rău, uneori, / Dar ca mine niciodată / Chiuind prin tot înaltul / Nu ţi-a-mbujurat-o altul / Şi n-a rupt din tulburi straturi / Ale lacrimilor vaduri- / Scump copil regăsit / În ciudatul tău veşmînt / Pînă nu vei fi murit / / Îmi vei fi supus oricînd".

Adresîndu-se astfel poetului, „epoca" îi prevesteşte parcă soarta. În *Primele iubiri* poemul social tipic era *100*, construit pe antiteza dintre micul grup plin de hotărîre şi încredere al celor de partea cărora era istoria şi expectativa înfricoşată a celorlalţi; pentru *Lupta cu inerţia* tipic este contradictoriul poem *Umanism*, construit tot pe o antiteză, exclusiv sufletească acum, între tandreţe şi puritate, pe de o parte, dezgust şi deznădejde, pe de alta. Noua vîrstă poetică este marcată prin renunţarea la descriere, în favoarea impresionismului metaforic, substanţial contrastant :

„Sînt bucuros că astăzi a nins întîi şi-ntîi,
Că azi întîia oară sînt drept precum o spadă,
Că îmi mîngîie fruntea întîiul tău călcîi,
Că-s negru în pustia candidă de zăpadă...
Oh, nu, nu e aceasta. Eroare-i peste tot.
Sînt munţii în eclipsă, de-aceea nu văd soare.
Rachiurile-ntr-înşii se poticnesc în bot
Dar umanismu-i doare şi dragostea îi doare".

Poetul a rămas credincios deprinderii de a-şi proiecta stările lirice într-o mişcare a naturii, cîmpul operaţiilor şi-a lărgit însă orizontul de la pădurea copilăriei la universul întreg. Tentaţiei de a se pierde în natură, de a se confesa pădurii, de a se contopi cu peisajul îi ia locul obsesia adîncirii în sine, a plonjării într-o apă ostilă, a coborîrii ameţitoare în adînc, într-un cuvînt, fascinaţia de a-şi descoperi tenebrele sufleteşti :

„Eu sînt spiritul adîncurilor
Trăiesc în altă lume decît voi..."

Cînd optează pentru ilustrația prin descrieri de acțiuni, Labiș renunță la glosările de semnificații, lăsînd vieții toată încărcătura ei de ambiguitate, deschizînd poemul spre interpretări care depășesc simpla consemnare de fapte.

La motivul poetic bîntuitor al pădurii se adaugă obsesia toamnei, dar mai ales aceea a dansului. O întreagă familie de metafore se construiesc pe căutarea mișcării ritmate; inconștient, balansul exprimă schimbările psihice fundamentale ale acestei vîrste poetice: îndreptat spontan în afară, Labiș se retrage imediat în sine și-și sancționează gestul extravertit prin disecarea mobilurilor lui ascunse. Clătinarea apei era, încă din *Moartea căprioarei*, o frămîntare cosmică obsedantă, *Marină* reprezintă, în ordinea identificării unei stări de spirit cu mutațiile din lumea din afară, capodopera poetului. Zbuciumul mării capătă atribute morale (apa este nebună, deznădăjduită), trupul omului se transformă într-o întindere chinuită și amorfă, după legile corespondenței universale:

„Nemișcat dansam, și-n mine / Ea-n același trup dansa, / Se sorbea în lungi dulbine / Ori în trîmbe se-azvîrlea; / Era rupere barbară / Dinăuntru în afară, / Izbucniri de fum și sori — Și-n tenebrele cețoase / Cred că fața-mi lepădase / Linii, curbe și culori".

O sete neascunsă de liniște și pace, strigătul începuturilor după „pacea sufletească" izbucnește din această „învălmășire tandră și crudă" care este personalitatea poetului pe drumul spinos al maturizării.

Că Labiș nu era numai conștiința cea mai sinceră cu sine, ci și o natură funciar poetică, pentru care existența în metaforă este singurul mod de existență sentimentală, o dovedesc micile piese, de o mare grație verbală, din ciclul *Destinderi*. Notații de stări fugare, portrete cu contururile repede șterse, *Destinderile* au atins acea treaptă în care meșteșugul poetic încetează să se mai vadă printre procedeele retorice, în care poezia devine starea naturală a lumii:

„Și gîndurile noastre trecură fără grijă-n
Ostroavele-necate în destrămări de veci.
Pe cerul lumii noastre mai dorm fără de sprijin
Doar ochii reci, doar lacomii ochi reci".

Așa cum *Moartea căprioarei* fusese capodopera stilului descriptiv-alegoric, *Dans* este capodopera stilului impresionist-metaforic. Primele două strofe ale poemului îl conțin pe Labiș întreg, cu toate procedeele și cu toate obsesiile sale: transpunerea atmosferei incomunicabile în mișcări ale naturii și atribuirea de calități moral-umane universului, obsesia toamnei și a balansului, contrastul dintre frămîntare și liniște, nevoia de pace:

„Toamna îmi înecă sufletul în fum...
Toamna-mi poartă-n suflet roiuri de frunzare.
Dansul trist al toamnei îl dansăm acum,
Tragică beție, moale legănare...

Singeră vioara neagră-ntre oglinzi.
Gîndurile-s moarte. Vrerile-s supuse.
Fără nici o șoaptă. Numai să-mi întinzi
Brațele de aer ale clipei duse".

Au fost reperate, şi în etapa *Primelor iubiri*, şi în aceea a *Luptei cu inerţia*, similitudinile cu folclorul şi influenţele directe, în ritm şi expresie, din Eminescu şi Arghezi, uneori şi din Barbu, ca şi paralelismele de atitudine cu Esenin. Marea aspiraţie a lui Labiş a rămas însă Rimbaud, cu care poetul român se asemăna prin capacitatea de a substitui trăirea reală prin trăirea în cuvînt, chiar dacă el nu a atins niciodată iluminările metaforice ale aceluia. Dar dacă pentru Rimbaud imperiul poeziei a trebuit să se prăbuşească pentru a face loc imperiului realităţii trăite, Labiş s-a prăbuşit sub loviturile sorţii, percepută pînă în ultima clipă în toată cruzimea şi în toată fascinaţia ei estetică, spre a intra definitiv în imperiul poeziei :

„Pasărea cu clonţ de rubin
S-a răzbunat, iat-o, s-a răzbunat.
Nu mai pot s-o mîngîi.
M-a strivit.
Pasărea cu clonţ de rubin".

DUŠAN NEDELJKOVIĆ

FACEȚIILE POPULARE ROMÂNEȘTI ȘI SÎRBEȘTI *

Principial, n-ar exista, după opinia mea, motive reale și justificate ca în artă să fie mai puțin prețuită comedia decît drama sau tragedia, ca Molière să fie mai puțin prețuit decît Corneille sau Racine, Bernard Shaw mai puțin decît Sartre, să fie mai puțin prețuite comediile lui Shakespeare sau Nušić decît dramele lor, — și totuși subaprecierea, nemeritată în nici un fel, a artei rîsului merge pînă acolo încît unele genuri mai scurte ale ei, cum ar fi facețiile în general și în special cele populare, sînt cu totul nesocotite, ocolite, ba și ignorate chiar și în cadrele folcloristicii.

Este de înțeles de ce asemenea genuri de umor, ca expresii ale unei critici și autocritici sociale creatoare ale maselor populare, erau prost văzute de clasele dominante și opinia publică dominantă din epocile prerevoluționare, dar este tot atît de înțeles de ce tocmai în acele perioade ele cunosc o adevărată renaștere și efervescență, așa cum am arătat pe larg acest lucru în monografia noastră despre Leonardo da Vinci, prin numeroase exemple de minunate faceții populare italiene, pe care el le-a cules cu atîta grijă și le-a notat în forma lor autentică [1]. În acea perioadă a Renașterii, în snoave, pe de o parte, și în scurtele povestiri umoristice și anecdotice, pe de altă parte, se află numeroase și strălucite exemple care ilustrează genul facețiilor în care, cu mult realism și spirit, este supus unei critici și autocritici sociale cît se poate de umane tot ceea ce era înapoiat, opus umanismului renascentist, de la preoțimea și călugărimea egoistă și ignorantă și misticismul ei scolastic, pînă la mărirea și boieria feudală asupritoare și fățarnică.

Este, de asemenea, explicabil de ce și în perioada prerevoluționară a epocii noastre am avut prilejul să notăm sute și mii de asemenea povestioare populare noi, spirituale și pline de miez, la sîrbi și alte popoare ale noastre, dar mai ales la macedoneni, supuși unei triple asupriri și înstrăinați de ei înșiși, care au un cuvînt deosebit de spiritual în facețiile

---

* Comunicare ținută la al II-lea simpozion dedicat reciprocităților sîrbo (iugoslavo)-române, Panciova, R.S.F. Iugoslavia, 1972. Traducere din sîrbocroată de Voislava Stoianovici

[1] *Leonardo da Vinci umetnik i estetičar*, edit. S.A.N., Belgrad, 1956, p. 159—284.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 1, p. 97–103, București, 1974

lor pentru oricine şi orice este înapoiat, pentru tot ce îndepărtează un popor de altul şi un om de altul în nenumăratele lor povestioare umoristice referitoare la popi, hoge, paşale şi ciorbagii. Cu acestea culegătorii lor umpleau paginile revistelor noastre umoristice, numeroase şi foarte populare, citite cu atîta plăcere, începînd cu „Kića" şi „Brka" şi terminînd cu „Ošišani jež" (Ariciul tuns) şi „Kerempuh".

Cu multă măiestrie, concis şi plastic, în cîteva cuvinte faceţiile dezvăluie şi ironizează însăşi esenţa învechită a tagmei preoţeşti şi a feudalismului depăşit, precum şi suportul mistic şi religios al oricărei asupriri, ca de exemplu în următoarea faceţie care este prezentă, într-o formă sau alta, la toate popoarele balcanice :

— Se înecă părintele ! — strigă paracliserul către preoteasă.

— Păi de ce nu l-ai scos din apă, omul lui Dumnezeu?

— I-am strigat : dă-mi, părinte, mîna, dă-mi, părinte mîna, dar el nu mi-o dădu.

— Apăi aci ai greşit. Trebuia să-i spui : na, părinte, mîna şi el ar fi prins-o. Căci el nu se pricepea să dea ci numai să ia.

În unele regiuni şi în împrejurări istorico-sociale deosebite, această povestioară scurtă se dezvoltă şi depăşeşte cadrul său general şi forma de faceţie, luînd forma unei scurte povestiri glumeţe, păcăleli, care, în chip de festă (poznă, farsă), se poate juca cuiva, sau chiar interpreta dramatic, ca o scurtă comedie populară, dar şi invers, adică o asemenea farsă sau poznă jucată, se poate povesti mai departe în chip de scurtă poveste de păcăleală, după cum am arătat-o într-o altă lucrare a noastră [2]. Cu un astfel de umor popular unele grupări etnice de la noi, ca cele cunoscute sub denumirile de „erska" (din Serbia *), „šopska" (din Šop, Macedonia), „sremska" (sirmiotă, din Srem), „lička" (din Lika), „crnogorska" (din Muntenegru) sau, în lume, cea scoţiană, gasconă, marseiezâ sau şvăbească îşi dezvoltă într-o manieră originală autocritica colectivă a unor slăbiciuni obşteşti sau psihice specifice.

Astfel, dacă limita de jos a faceţiei o marchează gluma, vorba de duh populară, limita de sus o reprezintă asemenea farse povestite sau interpretate în genul păcălelilor sau altor scurte povestiri populare umoristice. Iar dacă termenul de faceţie, în străvechea lui formă latină de *facetia* sau în franceza modernă *facétie* rămîne necunoscut manualelor noastre de specialitate din domeniul etnografiei, etnologiei, folcloristicii sau literaturii populare, precum şi tuturor enciclopediilor mici şi mari ea nu este mai puţin expresivă şi mai puţin numeroasă nu numai în toate publicaţiile noastre umoristice şi de altă natură, ci chiar şi în culegerile de folclor oral, doar că acolo este amestecată cu anecdota şi în mod greşit este chiar numită anecdotă, şi ca atare, datorită pregnanţei sale, este aşezată în fruntea acesteia.

---

[2] *Komedija zvrčke (farce) i erska narodna pripovetka*, „Rad X Kongresa SUFJ", Cetinje, 1963, p. 297—306.

* Explicaţiile din paranteze aparţin traducătorului.

Astfel, un folclorist remarcabil și merituos, Sait Orahovac, care pînă în prezent a publicat cinci volume de anecdote populare contemporane, referitoare la războiul de eliberare și revoluție, așază în fruntea ediției sale antologice tocmai o faceție îndrăgită a partizanilor, *Pășește mai aproape*, cu totul generalizată și lipsită de orice determinare locală, temporală și individuală :

Un moș își pregătea nepotul să-l trimită la partizani. La despărțire îi dărui carabina sa retezată, „scurtătura". Nepotul privi ce mai rămăsese din pușcă și se tîngui :

— Ce mă fac, bunicule, că asta nu poate să tragă departe.

— Lasă, băiete, nu-ți mai face griji. N-ai decît să pășești mai aproape, răspunse bunicul [3].

Genul folcloric foarte bogat și viu al unor astfel de faceții, total generalizate și nedeterminate de nici un fel de amănunt anecdotic, cele vechi, îndreptate critic cu ascuțișul lor umoristic împotriva feluritelor fenomene sociale parazitare, cum a fost preoțimea, hogimea, pașalele și pandurimea, și vechi lipsuri și slăbiciuni omenești, precum și al facețiilor noi, mereu actuale, orientate critic, prin umorul lor, asupra deficiențelor noastre de azi, asupra denaturărilor și slăbiciunilor, se transmit intens prin tradiție și se dezvoltă creator și necontenit, tot mai bogate în spirit și în omenie, dar se ascund pînă în prezent, ca gen folcloric aparte, de privirea ageră a folcloristului, în varietatea nenumăratelor și inepuizabilelor anecdote populare. Cîte asemenea faceții, cu adevărat extraordinare și caracteristice nu numai pentru dezvoltarea vieții, societății și omului din Muntenegru ci pentru întreaga noastră epocă a publicat între cele două războaie, în zecile de cărți de anecdote muntenegrene, Mićun Pavićević, fără să le deosebească de anecdote adevărate.

Ținînd cont de abundența, specificitatea și forța creatoare pe care, în condițiunile construirii societății noi și a omului socialismului, o dobîndesc facețiile în genere și îndeosebi cele noi, ele se impun în primul rînd atenției folcloriștilor, și după aceea atenției tuturor acelora care se ocupă de dezvoltarea în genere a artei cuvîntului și de experiența și creația populară morală și spirituală.

Dacă acum cincisprezece ani în acest sens și sub acest aspect am efectuat studiul condițiilor, formelor și legile dezvoltării impetuoase și specifice a facețiilor populare italiene din epoca renascentistă cuprinse în însemnările lui Leonardo da Vinci, în cadrul foarte avansatei folcloristici românești au fost publicate în 1969 două tomuri voluminoase ale operei monumentale a Sabinei Cornelia Stroescu, în limba franceză, în Editura Academiei : *La typologie bibliographique des facéties roumaines*. Cele 1767 de pagini ale cărții cuprind 3029 de tipuri, rezumate tipologic, de faceții românești populare, cu 10 440 variante, din perioada dintre anii 1830 și 1940, din toate cele trei ținuturi mari românești : Muntenia, Moldova și Transilvania, excerptate și adunate din peste 340 de publicații și 10 culegeri manuscrise și tipizate și clasificate bibliografic în circa treizeci

[3] Sait Orahovac, *Anegdote iz oslobodilačkog rata*, Sarajevo, 1957, p. 5; de asemenea în *Partizani u anegdotama*, vol. I, II, III, Sarajevo, 1960, 1964, 1966 etc.

de tipuri generale după criteriile : 1. „relaţiilor sociale", 2. „relaţiilor familiale", 3. „trăsăturilor psihologice", 4. „deficienţelor fiziologice" şi „faceţii care se referă la armată". Prin această operă a Sabinei Corneliei Stroescu folcloristica românească, poate prima în lume, a publicat un material extrem de preţios, conţinînd faceţiile populare româneşti, deosebit de bogate şi spirituale, într-o limbă de circulaţie mondială şi într-o formă concisă şi sistematizată.

Îndrumată de şeful sectorului literar al Institutului de etnografie şi folclor, prof. Ovidiu Bîrlea, autoarea a considerat pe bună dreptate că pentru o deplină punere în lumină a faceţiei populare „este necesară o clasificare în conformitate cu structura şi conţinutul ei specific. În acest sens am orînduit materialul în funcţie de conţinuturi înrudite, care se constituie în familii, şi ţinînd cont de trăsăturile lor specifice" [4].

Ideea din urmă nu este prea clară însă, deoarece nu se spune în ce sens este considerat caracterul specific al conţinutului faceţiilor. Se va spune indirect că personajele din faceţii de obicei „prezintă sub aspect moral sau intelectual oarecare antiteză : bun — rău ; înţelept — prost ; avar — risipitor etc., în aşa fel încît la urmă valorile morale triumfă" [5]. Aici a fost foarte bine relevată această caracteristică a tuturor faceţiilor, de a conţine o anumită antiteză morală, care în final îşi găseşte un deznodămînt prin triumful valorii morale, de parcă scriitoarea ar remarca funcţia esenţială, de critică şi autocritică socială şi umană, pe care o îndeplinesc faceţiile populare.

În „Schema de clasificare a faceţiilor" propusă de autoare, însă, nu găsim nici urmă de acest atît de important criteriu exceptînd prima grupă de faceţii, caracterizată prin „relaţii sociale (conflicte de clasă)" cu două grupe distincte în cadrul ei : „stăpîni şi slujitori" şi „puterea laică şi bisericească" [6], unde, în aceste limite destul de generale şi abstracte, sînt evidenţiate tipuri de faceţii populare în care, prin umorul lor întemeiat pe antiteze de clasă, sînt biciuite critic şi autocritic toate formele de asuprire şi exploatare a omului de către om.

Dar şi aici mi se pare că singurul ciclu delimitat concret este acela care se referă la personajul şi tipul lui Păcală, acest agent folcloric al faceţiilor populare româneşti comparabil cu Nastratin-hogea la turci, şi nu numai la turci, sau „viteazul Pejo" la macedonenii din Mariovo, sau Petrica Kerenpuh la croaţii din Zagorje, Kića din Serbia de sud şi Brka (Mustăciosul) în Serbia de nord etc. Alături de tipuri de agenţi constituite în cicluri, există şi tipuri de subiecte care sînt obiectele umorului şi ironiei faceţiilor populare constituite, de asemenea, în cicluri ; unele din acestea le întîlnim cuprinse în grupa „Trăsăturilor psihologice", cum ar fi lăudărosul, răutăciosul, făţarnicul, mîncăciosul, zgîrcitul, leneşul, ignorantul, distratul etc., sau în grupa „Deficienţelor fiziologice", cum ar fi bîlbîitul etc.

---

[4] Sabina Cornelia Stroescu, *La typologie bibliographique des facéties roumaines*, Editions de l'Académie roumaine, 1969, t. I, p. VIII—IX.

[5] *Ibid*, p. IX.

[6] *Ibid*, p. IX, 75—173.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Celelalte caracteristici, pe care „schema de clasificare" a autoarei le considera drept constituente ale tipurilor, rămîn de cele mai multe ori irelevante pentru esența critică și autocritică a umorului specific al facețiilor populare, atît al celor românești cît și al tuturor celorlalte, căci nu se referă la această esență ca atare, de ex. bărbat-nevastă, părinți-copii, frați-surori, nași-fini, prostie-înțelepciune, adevăr-minciună etc. [7] Dimpotrivă, numeroase alte chipuri și tipuri, cele mai multe foarte originale și sugestiv redate, de boieri hrăpăreți, călugări și preoți fără suflet, bogătanii satului nesătui, femei îndărătnice, țigani isteți, ciobani inocenți, plugari istoviți de plug și de sapă etc., ca tipuri și personaje, ar reprezenta cicluri mai mici sau mai mari, ca și Păcală. Dar pentru aceasta nu a fost suficient, desigur , a-și propune o „tipologie bibliografică" vagă și neclară a facețiilor românești deja publicate, ci o tipologie social-istorică, etno-psihologică, sociopsihologică, etnologică, caracteriologică și estetică nu numai a facețiilor publicate pînă acum, ci și a acelora care se făuresc în număr mare, și mai spirituale și mai eficiente, în fiecare zi. În felul acesta cred că s-ar fi ajuns la clasificarea și sistematizarea tipologică științifică, concretă, adecvată și precisă a facețiilor populare. În felul acesta, ea ar fi fost efectuată limpede, concret și inteligibil și sub aspect bibliografic; altfel, ea nu există nici ca atare în această operă atît de meritorie.

Căci, dacă luăm, spre exemplu, dintre facețiile populare, pe acelea pe care chiar masele populare le-au delimitat ca „preoțești", vom vedea că ele, conform „tipologiei bibliografice" propuse și „schemei de clasificare" care o însoțește, ar fi trebuit să se afle în prima grupă, a „Relațiilor sociale (conflicte de clasă)" respectiv în a treia subgrupă, a „Autorităților laice și bisericești", unde într-adevăr și găsim unele, ca aceasta, de origine valahă : (nr. 3236) : „Un țăran se plînse primarului că preotul i-a însușit o parte din avere, iar primarul îl trimise la preot, preotul la prefect, iar prefectul la judecător; la care țăranul strigă : „Cum ! un singur popă a putut să-mi ia ce-i al meu, și toată administrația nu poate să-mi dea înapoi !" [8].

Să mai citățm, din aceeași grupă, și această faceție moldovenească, cu nr. 3252 : „Un țigan la spovedanie recunoscu în fața preotului atîtea păcate făptuite încît acesta îi spuse că niciodată nu va vedea chipului domnului. — Apăi, nu-l va vedea nici el pe al meu ! — răspunse țiganul".[9]

Spre exemplu mai propunem din aceeași grupă și această faceție transilvăneană, cu nr. 3327: „Un țîrcovnic îi spuse preotului că vaca lui, a țîrcovnicului, a spintecat-o cu coarnele pe vaca preotului, la care preotul îi răspunse că va trebui să-i plătească vaca; țîrcovnicul însă se corectă spunînd că vaca preotului a spintecat-o pe vaca lui, la care preotul, cu voce solemnă, răspunse : — Vai, fiule, după ce necazul se întîmplă, nu mai e nimic de făcut !" [10].

Dar nici pe departe toate facețiile cu preoți nu sînt cuprinse în această grupă și subgrupă tipologică; ele se găsesc aproape în toate celelalte

---

[7] *Op. cit.*, p. IX—XII.
[8] *Op. cit.*, I, p. 135.
[9] *Ibid.*, I, p. 140—142.
[10] *Ibid*, I, p. 173.

grupe şi subgrupe tipologice, în funcţie de slăbiciunile şi lipsurile specifice ale popimii, ele reprezentînd ţinta umorului critic din fiecare faceţie. Astfel, de exemplu, din opt faceţii tipice pentru categoria „Bărbatului iubăreţ", şase sînt cu preoţi, din care şi aceasta, valahă, cu nr. 3431 : „Un gospodar îi spuse într-o zi slujnicei sale că preotul i-a făcut cunoscut că este păcat să ţină în slujbă o fată atît de tînără şi durdulie. — Ia te uită ! răspunse fata, iar mie părintele mi-a spus să intru în slujbă la dînsul" [11].

Astfel, tipul de preot se întîlneşte în toate grupele şi subgrupele tipologice, zugrăvite critic sub toate aspectele, datorită umorului faceţiilor spirituale româneşti, şi dacă ne interesează această categorie sîntem nevoiţi să-l căutăm în aceste două volume ample pagină cu pagină, iar „tipologia" acestei opere uriaşe şi preţioase, chiar dacă e numită „bibliografică", nu ne poate sluji nici măcar ca un simplu registru de teme, căci aşa cum tipul de preot, aşadar faceţia „preoţească", tot ciclul ei deosebit de bogat, se află împrăştiat peste tot, şi ciclul cu Păcală sau oricare alt personaj sau tip caracteristic al faceţiilor româneşti atît de pline de spirit, se află în aceeaşi situaţie.

Două din realizările de seamă ale acestei opere ni se par însă definitive, reprezentînd puncte de plecare preţioase în cercetarea viitoare a faceţiilor în genere, a celor sîrbeşti şi româneşti, foarte înrudite, şi a celor balcanice în întregime, aceasta e, mai întîi, însăşi tehnica evidenţei analitice comparatiste structurale a tipurilor şi variantelor de faceţii, în funcţie de elementele lor componente, iar în al doilea rînd şi mai presus de toate celelalte, însuşi conţinutul extrem de bogat, specific şi original românesc, şi, de asemenea, la fel de bogat şi comun general-uman şi popular al faceţiilor populare româneşti, prezentat strălucit în această operă într-o formă concisă, în unicitatea şi profunzimea critică şi umană a creaţiei populare.

Fie că se va continua cercetarea faceţiilor epocii renascentiste de la Leonardo în continuare, sau a faceţiilor din Serbia şi Iugoslavia, de la cele numite „erske" mai departe, din orice latură s-ar aborda de acum studiul faceţiilor, opera Sabinei C. Stroescu va constitui pentru oricine, prin tehnica şi conţinutul ei bogat, un ajutor de preţ, şi în special pentru acei care se vor ocupa cu cercetarea faceţiilor oricăruia din popoarele balcanice sau din sud-estul Europei.

Ca tot folclorul oral, şi faceţiile au fost create în comunitatea unei lupte deosebit de ascuţite de eliberare a popoarelor din această parte a lumii, astfel că această luptă este reflectată şi în comunitatea expresiei spirituale a faceţiilor şi în rezultatele acestei lupte împotriva tuturor formelor de înapoiere, asuprire, exploatare, superstiţie şi alte deficienţe, comunitate care dobîndeşte o însemnătate şi un interes deosebit pentru popoarele care în etapa de trecere de la capitalism la comunism îşi edifică astăzi renaşterea lor socialistă.

Fără îndoială că nu este întîmplător faptul că tocmai aici apar primele asemenea studii, între care şi o astfel de operă amplă referitoare

---

[11] *Ibid*, I, p. 213.

la faceţiile populare, precum n-ar fi întîmplător dacă aceste consideraţii ale noastre despre faceţiile populare în cadrul acestei întîlniri ştiinţifice, consacrată relaţiilor sîrbo-române, respectiv româno-iugoslave, le-am încheia cu propunerea şi proiectul de înfiinţare a unui Centru internaţional pentru cercetarea faceţiilor populare, care s-ar ocupa, asemenea centrelor internaţionale existente pentru povestire, proverb sau ghicitoare, cu cercetarea faceţiilor populare şi ar aduna cercetătorii în vederea stabilirii unor teme de cercetare, consfătuiri, congrese şi a editării unei publicaţii comune, denumită *Facetia*.

ELENA PIRU

JULES MICHELET ET LES ROUMAINS

„Aţi făcut mare lucru să puneţi o naţie în călindarul lumii".

Le centenaire de la mort de Jules Michelet ramène au premier plan de l'actualité la figure et l'œuvre du génial historien français. „Ramène" n'est peut-être pas le terme juste. Puisque si l'année 1848 signifie une permanence, une des pierres angulaires de l'histoire de notre peuple, Michelet, l'un des plus importants mentors de ceux qui ont forgé la Roumanie moderne, ne peut être évoqué, par nous, les Roumains, qu'en même temps qu'eux sous le signe de la même permanence. Ainsi de tels instants commémoratifs ne sont qu'un hommage en plus au souvenir d'une personnalité rare rattachée à notre histoire tout autant qu'à notre mémoire affective.

Revoyant certains moments des relations de Jules Michelet avec les Roumains, nous commençons tout naturellement par une date essentielle dans son existence et son activité d'histoirien et de professeur : 1838 — l'année où il este entré au Collège de France, comme titulaire de la chaire „d'histoire et morale" [1].

Le 23 avril, Michelet donnait son premier cours. Il était âgé de quarante ans. Il avait publié jusqu'alors, entre autres, une traduction des œuvres de Giambattista Vico (dont l'influence s'avérera déterminante en ce qui concerne la conception de Michelet sur l'histoire et le rôle de celle-ci dans la vie de l'humanité), *Introduction à l'Histoire universelle*, *l'Histoire romaine*, ainsi que les trois premiers volumes de *l'Histoire de*

---

[1] Plus tard il y fut rejoint par le poète polonais Adam Mickiewicz (1839) à la chaire de „langues et littératures slaves", et par Edgard Quinet (1841) à la chaire „d'histoire des littératures et des institutions comparées de l'Europe méridionale". Ces trois personnalités ont constitué, durant la période la plus glorieuse de la prestigieuse institution, un véritable triumvirat, qui deviendra, pour la génération de 1848 — tant française qu'européenne — un symbole de la lutte pour la liberté et l'équité sociale, pour la défense de l'essence de la nation.

Jugé dangereux — tout comme celui d'Edgar Quinet — le cours de Michelet fut suspendu le 2 janvier 1848. Rappelés après la révolution de février, les deux amis seront définitivement révoqués, ainsi que Mickiewicz, en vertu du décret du 12 avril 1852 par le futur Napoléon III.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 1, p. 105–114, Bucureşti, 1974

France. L'œuvre de Michelet, — ce fils de la Révolution — est née, suivant l'expression de Lanson, „dans « le brillant matin de juillet » de l'immense espoir... dont la révolution de 1830 enflamma son âme *populaire.*" Plusieurs suggestions de l'œuvre de Vico renfonceront ses principes sur l'identification de l'histoire à l'humanité, ainsi que sur le rôle des masses populaires dans la création de l'histoire („Mon Vico — mon juillet", se plaisait-il à dire). Mais, une fois au Collège de France, ces principes se cristalliseront en „une méthode et une éthique". [2] Maintenant Michelet aura la révélation de la mission apostolique, visionnaire, militante de l'historien. „C'est par ses douleurs personnelles que l'historien sent et reproduit les douleurs des nations — note-t-il dans son journal. Il les renouvelle pour les consoler. Mais ce n'est pas seulement une urne et de larmes que demandent ces mots. Il ne leur suffit pas qu'on recommence leurs soupirs. Il leur faut un devin, un *vates*" [3].

La chaire au Collège de France que Michelet, de même qu'Edgar Quinet et que Mickiewicz, transformera dans une tribune de combat et de propagande des idées les plus avancées, ses cours „incendiaires" offriront un vaste champ à la réalisation de sa personnalité d'homme public, à l'accomplissement de sa vocation de prophète des nouveaux temps, de professeur et de modeleur des consciences. Dans sa dédicace à Edgar Quinet du volume *Le Peuple*, on peut lire cette émouvante confession sur la vocation du professeur : „L'enseignement me servit beaucoup. [...] Ces jeunes générations, aimables et confiantes, qui croyaient en moi, me réconcilièrent à l'humanité. [...] Ils m'ont rendu, sans le savoir, un service immense. Si j'avais, comme historien, un mérite spécial qui me soutint à côté de mes illustres prédécesseurs, je le devrais à l'enseignement, qui pour moi fut l'amitié. Ces grands historiens ont été brillants, judicieux, profonds. Moi, j'ai aimé davantage".

Le grand historien du peuple reconnaissait qu'à l'origine de toute son œuvre militante se trouvait ses cours au Collège de France : „les cours qu'on pourrait nommer de physiologie sociale — écrivait-il — dirent comment la plante humaine, l'arbre de vie part d'en bas, de l'obscure, mais toute puissante inspiration populaire. Ils posèrent le droit du peuple. De là mon livre, de ce nom. De là ma *Révolution* et je dirais tous mes écrits"[4]. Mieux encore : l'auteur de *l'Histoire de France* visait à dépasser le stade abstrait de cette science et à la transformer en moyen d'action, de lutte : „Ce qui a caractérisé le nouvel enseignement, tel qu'il parut au Collège de France (1840—1850) c'est la force de sa foi, l'effort pour tirer de l'histoire, non une doctrine seulement, mais un *principe d'action*, pour créer plus que des esprits, mais des âmes et des volontés" [5].

Michelet a eu la chance d'inaugurer son enseignement au Collège de France à un moment d'enthousiasme et de disponibilité totale de la jeunesse, surtout sous le rapport de la réceptivité aux idées nouvelles,

---

[2] Ion Breazu, *Michelet și românii*, dans *Studii de literatură română și comparată*, Cluj, Ed. Dacia, 1973, vol. II, p. 17.

[3] Apud : Gabriel Monod, *La vie et la pensée de Jules Michelet*, vol. II, p. 73.

[4] Apud : Gabriel Monod, *op. cit.*, II, p. 5.,

[5] Apud : Teodor Vîrgolici, *Dimitrie Bolintineanu și epoca sa*. Bucarest, Ed. Minerva, 1971, p. 60.

révolutionnaires [6]. Ce fut, aussi, la chance de ses auditeurs — français, italiens, roumains, polonais, hongrois — que d'être initiés à la révolution [7] par un professeur génial, par une personnalité fascinante [8].

Pendant la période 1845—1846 notamment, Michelet a joué, par ses cours et par ses écrits, un rôle de premier plan dans la formation de la jeune génération de France et d'autres pays d'Europe jusqu'à l'explosion de 1848. C'est maintenant que ce grand européen [9], ce défenseur des nations opprimées donne ses cours sur *l'esprit de la Révolution* (1845), *la nationalité française* (1846) [10], *la rénovation sociale et la Révolution* (1847). C'est maintenant qu'il publie *Du prêtre, de la femme, de la famille* (1845), *Le Peuple* (1846), — livre destiné à être le „catéchisme" des révolutionnaires européens, donc aussi des Roumains, — ainsi que les deux premiers volumes de *l'Histoire de la Révolution Française* (1847).

C'est également de cette période que date les premiers contacts des Roumains avec Michelet et c'est à juste titre que Ion Breazu [11] a pu affirmer que „l'influence la plus durable sur les Roumains", c'est lui qui l'a eue.

Ion Ghica [12], D. Bolintineanu [13], N. Bălcescu, D. Brătianu, C. A. Rosetti se trouvent maintenant à Paris. Leur contact avec les écrits de Michelet, ainsi que la rencontre de certains d'entre eux avec l'illustre professeur, resteront des moments uniques dans leurs vies qui, par la suite, vont influencer au plus haut degré leur activité révolutionnaire ultérieure.

---

[6] „Au moment où Michelet monta dans la chaire du Collège de France, la partie la plus ardente de la jeunesse vit tout de suite en lui le maître qui devait répondre à ses besoins d'enthousiasme et de lutte. Il arrivait dans une atmosphère déjà surchauffée, sillonnée déjà des éclairs précurseurs d'orages. C'est sur lui que la jeunesse pouvait compter". (Monod, op. cit., vol. II, p. 81).

[7] „A cette époque de 1847, il était absolument dans la lutte... La Révolution, il l'écrivait et en même temps il la portait en lui ... Michelet ne parla que de politique et d'histoire; mais il en parla comme un prophète ... annonçant comme inévitable la très prochaine révolution" (Jules Lavallois, *Mémoires d'un critique*, Paris, Librairie illustrée, 1876, p. 57—58).

[8] Une des pages qui évoquent dans les termes les plus émouvants l'atmosphère électrisante d'enthousiasme révolutionnaire qui régnait aux cours de Michelet se trouve dans l'ouvrage d'une Roumaine, Hermione Quinet (la fille de Gheorghe Asaky, épouse d'Edgar Quinet), *Edgar Quinet avant l'exil* (Paris, Calmann - Lévy, 1887, p. 344 — 345). Plus tard, dans *Cinquante ans d'amitié Michelet-Quinet. 1825—1875*, (Paris, Armand Colin, 1899, p. 6) Hermione Quinet relatera la puissante impression exercée sur elle par Michelet lors du premier de ses cours auquel elle a assisté en janvier 1846.

[9] „Ce qu'il y a de moins simple — avait écrit Michelet dans son *Introduction à l'histoire universelle* — de moins naturel, c'est-à-dire de plus humain et de plus libre dans le monde, c'est l'Europe; de plus européen, c'est ma patrie, la France".

[10] La première de cette série de cours commençait par ces paroles significatives: „Je parle cette année d'un sujet saint et sacré, je parle de la patrie, de la nationalité (apud : Monod, *op. cit.*, II, p. 211).

[11] *Op. cit.*, p. 12.

[12] Outre une note mentionnant Ion Ghica, en date du „1er juillet 1845", dans les papiers de Michelet, il en existe une autre, non datée, de Ion Ghica, celle-ci concernant son contact avec Michelet; „Heureuse jeunesse roumaine, nous disait Michelet; dans votre pays tout est à faire, chacun d'entre vous peut se distinguer, voire s'illustrer par des actions patriotiques et grandioses" (Ion Breazu, *op. cit.*, p. 40)

[13] L'auteur des *Legende istorice* (*Légendes historiques*) était à Paris pendant les années 1846 — 1848 et a pu assister aux cours du Collège de France en 1846 et 1847. En tant qu'ami intime de N. Bălcescu, il n'est point exclu que Bolintineanu ait lutté sur les barricades de Paris à côté de celui-ci (cf. Teodor Virgolici, *op. cit.*, p 57 — et 59).

Voici dans quels termes C. A. Rosetti[14] notait en 1846, dans son jurnal, l'impression troublante que Michelet lui produisit, lorsque pour la première fois il se trouva en sa présence : „aujourd'hui, réellement ce fut la résurrection, car c'est bien la première fois que j'ai parlé à un Christ, j'ai parlé à Michelet".

Dans une lettre de 1884 à la veuve de Michelet, le même C. A. Rosetti renouvelait l'expression de sa reconnaissance : „Ma génération doit tout ce qu'elle a de bon aux étincelles électriques par lesquelles Michelet nous animait et nous montrait la grande voie".

De qu'elle „voie" s'agit-il? Sans aucun doute de celle à la quelle Michelet lui-même s'était référé dès 1833 : „Pour nous, joyeuse ou mélancolique, lumineuse ou obscure, la vie de l'histoire a été simple, directe ; nous suivions la voie royale (ce mot nous veut dire populaire), sans nous laisser détourner aux sentiers tentateurs où vont les esprits subtils ; né peuple, nous allions au peuple"[15].

Enfin, pour montrer les sentiments de vénération des jeunes roumains envers leurs maîtres, voici un court fragment du discours[16] prononcé par Dimitrie Brătianu, le 17 janvier 1847, devant Edgar Quinet, discours pénétré de l'esprit et de la noble exaltation de Michelet : „Vos doctrines avaient pris trop d'extension pour qu'elles eussent pu être long temps enfermées dans les murs d'un temple, fût-il le Collège de France. Il vous fallait pour temple le monde, pour autel le cœur de chacun de nous. Vous les avez".

Ainsi qu'on a pu voir, les plus proéminents des futurs protagonistes de la révolution de 1848 en Valachie, de même que ses conducteurs ont été formé dans l'esprit du Collège de France. Vivant dans cette ambiance révolutionnaire, impregnés de ce climat idéologique de renouveau exaltant, ils ont appris que leur révolution représente elle aussi un moment de la révolution universelle, ainsi que Michelet, auquel ils doivent beaucoup, l'a définie et l'a annoncée. Enflammés par le verbe inspiré de l'auteur de *l'Histoire de la Révolution française*, certains d'entre eux ont lutté sur les barricades de Paris ; et, de retour dans leur pays, ceux qui avaient suivi l'enseignement de Michelet, loin d'oublier le message du grand historien, ont tenté de l'appliquer aux réalités nationales.

Les idées contenues dans *Le Peuple* ont tout particulièrement influencé une partie des idéals inscrits dans le programme des révolutionnaires roumains. Pour Michelet, comme il l'avoue dans sa dédicace à

---

[14] Son premier voyage à Paris se situe autour de 1844 (Cf. Vasile Netea, *C. A. Rosetti*, Bucarest, Ed. Scientifiques, 1970, p. 80—82).

[15] Paul Viallaneix, *La voie royale. Essai sur l'idée de peuple dans l'œuvre de Michelet*, Paris, Flammarion, 1971, p. 5. Mentionnons aussi, dans son excellent essai, le pénétrant commentaire de Paul Viallaneix en ce qui concerne ces mots de Michelet : „... faut-il, pour atteindre aux portes du Royaume, marcher droit devant soi, maintenir son premier élan, suivre sa vocation, faire de sa voie propre une voie royale. Alors la mémoire nourrit l'espérance et la foi succède à la simple fidélité. C'est ainsi que Michelet, résolu à demeurer le digne fils de son père, de sa ville natale, du peuple de son enfance, finit par répandre autor de lui un nouvel évangile, sous la forme d'une *Bible de l'humanité*. Est-ce le moment de l'illusion ou de l'illumination suprême? C'est, en tout cas, celui de la poésie, de la grâce. Il fait oublier les longs efforts tendus et les rudes travaux" (p. 457).

[16] Mme Edgar Quinet, *Edgar Quinet avant l'exil*, Paris, Calmann-Lévy, 1887, p. 383.

Edgar Quinet mentionée plus haut, *Le Peuple* — premier ouvrage d'une série qui, dans son esprit, devait constituer un „cours d'éducation nationale" — „est plus qu'un livre, c'est moi-même "[17]. Et on lui doit aussi cet aveu, dont les dernières paroles attirent surtout l'attention : „Ce livre, je l'ai fait de moi-même, de ma vie et de mon cœur. *Il est sorti de mon expérience bien plus que de mon étude. . .* " (souligné par nous).

Ce véritable manifeste, alors très actuel, a eu un retentissement presque immédiat dans les Pays Roumains. Bălcescu l'a certainement lu. Cette œuvre se trouvait même dans la bibliothèque d'Eliade Rădulescu. L'année de sa parution, *Le Peuple* était commenté dans plusieurs fascicules des journeaux de Gheorghe Barițiu, *Gazeta de Transilvania* et *Foaia pentru minte*[18]... Bien des conclusions du livre de Michelet seront à la base de la pensée et de l'idéologie des révolutionnaires roumains : l'éloge de la paysannerie, l'apologie de l'instinct populaire triomphant dans les moments cruciaux de l'histoire, de sa force de sacrifice, de son héroïsme, le culte des ancêtres, la patrie — amour suprême („cette âme meilleure, plus désintéressée, plus haute, qu'on appelle la Patrie"), la sauvegarde de l'essence nationale. La proclamation d'Islaz, „belle" et „noble" comme devait la caractériser Michelet, avait assurément son point de départ — et ceci est particulièrement valable pour son passage le plus radical, celui sur le partage des terres — dans *Le Peuple* ; on peut en dire autant du démophilisme manifeste de Bălcescu. Il y a encore un fait qui devrait être accentué. Si par certaines de ses solutions et de ses conclusions *Le Peuple* demeure une *utopie*, quelques unes des idées fondamentales du livre se sont avérées fertiles, autant en France que dans le reste de l'Europe, en ce qui concerne la pratique révolutionnaire que l'année 1848 imposait comme une *nécessité*.

C'est Michelet, cet „ami de tous les peuples européens" qui a éveillé chez les révolutionnaires roumains l'idée et la conviction que la France pourrait devenir pour eux „le pays de l'invincible espérance". Même si, aux moments les plus dramatiques pour le sort de la révolution roumaine, la France n'allait pas leur offrir l'appui espéré. Affligé, ressentant le fait comme si il en portait la responsabilité, toujours auprès des Roumains par l'esprit, par ses actions et par ses écrits, Michelet devait éclater plus tard, pathétiquement, dans *Les Principautés Danubiennes. Madame Rosetti. 1848* : „Que ferons-nous pour ces hommes, si dignes de notre intérêt ? Que fera l'Occident ? Rien [. . .]

« Si vous n'espérez rien de plus, pourquoi donc écrivez-vous ? »

Pour moi, pour mon propre cœur.

Pour expiation de ce que dut faire la France de 1848, et de ce qu'elle n'a pas fait.

---

[17] Dans *Michelet par lui-même*„ Roland Barthes a défini de façon saisissante la signification du peuple dans l'œuvre historique de Michelet : „En définitive, le peuple est pour Michelet la pierre philosophale des hermétistes [. . .] l'eau de goudron du vieux Bertheley, l'oxygène de Schelling ; c'est la vie réduite à son principe, le monde unifié sous une espèce incorruptible. Donc, plonger dans le Peuple, absorber le Peuple, se faire Peuple, c'est ingérer la substance magique qui empêche de mourir" (p. 161).

[18] Ion Breazu, *op. cit.*, p. 73.

J'écris pour ceux qui errent, qui souffrent et attendent, pour ces ombres que je vois là-bas, dans la mélancolie de Paris et dans les brouillards de Londres. Je leur envoie ce message vivifiant de la patrie" [19].

Ces lignes nous mènent à l'examen d'un autre moment, non moins important, des relations de Michelet avec les Roumains : à celui des années d'exil vécues à Paris par les révolutionnaires roumains émigrés après la répression du mouvement.

Autour d'Edgar Quinet et de Michelet, ainsi que chez le gendre de celui-ci, Alfred Dumesnil, ils retrouvent la même atmosphère révolutionnaire, le soutien moral si bienvenu, mais aussi un appui concret, par leurs écrits pour la cause roumaine qui à partir des idéals de 1848, devait devenir la cause de l'union des Principautés.

Les exilés roumains recommencent, en premier lieu, à fréquenter les cours de Michelet, leur nombre étant à présent augmenté par d'autres jeunes roumains venus à Paris certains d'entre eux pour leurs études. Ainsi on trouve réunis C. A. Rosetti, I. C. Brătianu, Al. Odobescu et Gheorghe Cretzeanu, Maria C. A. Rosetti, Maria Cantacuzino [20], Hermione Asaky [21], etc.

Cette fois-ci encore, nous aurons recours aux notes de C. A. Rosetti, le plus enthousiaste de tous, qui a enregistré fidèlement et en toute sincérité, toutes ses impressions, toutes ses émotions. Le 9 décembre, environ trois mois après la répression de la révolution, cet „ardent, vibrant de toutes les sublimités" (G. Călinescu), marquait spontanément dans une note intime [22] : „Il est en vérité sublime de parler à un homme de génie. Il [Michelet] admire beaucoup notre révolution, notre nation, qu'il nomme la colonie de Trajan [23]. « Vous avez accompli une grande œuvre — disait-il — en élevant votre nation au niveau de toutes les autres nations ». Il disait aussi que nous avons accompli cette grande œuvre faisant de sacrifices, ce qui pouvait servir d'exemple à la France". Et ensuite, le 29 mai, il nous fait connaître ce qui signifiaient même à présent pour „l'âme de la révolution" (G. Călinescu), les cours de Michelet : „Pour moi, le jour où je l'entends est jour de fête".

---

[19] Jules Michelet, *Légendes démocratiques du Nord*. Nouvelle édition augmentée de fragments inédits, avec introduction, notes et index par Michel Cadot, Paris, Presses Universitaires de France, 1968, p. 238.

[20] Maria Cantacuzino (la princesse Cantacuzène, future Mme Puvis de Chavannes) a-t-elle fréquenté les cours de Michelet? Il est à présumer que celle qui, dans la nuit du 11 décembre 1851 organisait le passage clandestin en Belgique du proscrit Edgar Quinet et qui, au cours de la même période, rassérénait à Hyères les jours du malheureux Bălcescu, avait, par la voix de Michelet, acquis la foi dans la permanence des idéals révolutionnaires.

[21] À partir du 12 juillet 1852, elle sera Madame Edgar Quinet. En 1861, Michelet et sa femme firent une visite aux époux Quinet à Veytaux, en Suisse, où ils étaient en exil. À cette occasion, Michelet rencontrait de nouveau le père de Mme Quinet, Gheorghe Asaky, qui'il avait connu à l'automne de 1855 à Paris. (cf. Mme Edgar Quinet : *Cinquante ans d'amitié. Michelet — Quinet* (1825 — 1875), p. 274—275 ; *Edgar Quinet depuis l'exil*, Paris, Calmann-Lévy, 1889, p. 105).

[22] *Pagini din trecut. Note intime. 1884 — 1859. Scrise zilnic de C. A. Rosetti*. Adnotate şi publicate de Vintilă C. A. Rosetti, vol. II, 1848—1859, Bucarest, 1903.

[23] Michelet a insisté à plusieurs reprises sur notre *latinité*, particulièrement dans *Principautés Danubiennes. Madame Rosetti, 1848*. Ainsi, parmi beaucoup d'autres, cette phrase : „Cette pauvre petite Italie solitaire, qui avait joué encore un grand rôle au quinzième et seizième siècles, en battant vaillament les Turcs"... (*Légendes* ..., éd. cit., p. 243).

Mentionnons également sur C. A. Rosetti la relation de l'un des amis les plus sincères des Roumains, Alfred Dumesnil : „[Rosetti], qui vint plus tard, était encore bien ému de la dernière leçon de M. M. [ichelet], où il avait affirmé plus que jamais la mission révolutionnaire de la France. Il ne savait pas — me disait [Rosetti] — tout ce que nous entendions dans cette leçon, nous exilés, nous proscrits" [24].

Du reste, comme l'a très bien remarqué Paul Viallaneix [25], „aux yeux de Michelet, les Rosetti deviennent bientôt des héros de l'épopée révolutionnaire qu'a vécue l'Europe en 1848. L'imagination de l'écrivain s'empara plus particulièrement du personnage de Maria Rosetti"...

Arrêtons-nous quelque peu sur l'une des plus nobles figures féminines de ce moment. Un jour, peut-être, quelqu'un aura la curiosité de préciser quel a été le rôle de la femme roumaine dans la vie de nos exilés. Un triptyque comprenant ces femmes courageuses, qui possédaient au plus haut degré le sentiment de l'abnégation de soi, Maria Rosetti, Maria Cantacuzino et Hermione Quinet, ajouterait à la sublime chronique de 1848 une de ses pages les plus troublantes.

Dans une lettre de janvier 1850, Maria Rosetti exprime à Michelet son admiration pour ses cours au Collège de France et pour ses écrits. Michelet lui répond. C'est ainsi qu'ils se sont connus. Mais Alfred Dumesnil a certainement dû lui parler d'elle dès 1848, après l'échec de la révolution valaque. Une lettre ultérieure de celui-ci[26] à Eugène Noël [27] décrit Maria Rosetti — le modèle du célèbre tableau de Rosenthal — avec beaucoup d'admiration et de chaleur, ce qui constitue un hommage à la nation roumaine toute entière pour son comportement exemplaire à un moment crucial de l'histoire de l'Europe : „Je croyais vous avoir déjà parlé de Madame Rosetti . . . En 7[bre] 1848, après la révolution valaque, les principaux membres du gouvernement provisoire furent enfermés par les Turcs dans une forteresse... Madame Rosetti obtient de voir son mari. Comment ? En portant dans ses bras sa petite fille qui venait de naître... Je fus heureux de raconter cela avant-hier à Mickiewicz [28], je la pris à part et je lui montrait cette jeune femme héroïque. Je me souviendrai toujours du soir où, chez Madame Quinet [29], elle nous raconta cette délivrance ; la nuit je la revis. Je lui disais, en présence de son mari et de tous ceux qu'elle avait sauvés : «Madame, vous êtes heureuse entre les femmes, vous avez mérité d'avoir une beauté que rien ne peut détruire et dont la vue enfante des héros ». En effet, mon ami, il lui est resté de cette action héroïque une sérénité que je n'ai vue à personne ; que l'on doit être beau dans l'autre monde, quand on a eu une vie héroïque".

---

[24] Lettre d'Alfred Dumesnil à Eugène Noël, du 18 mars 1850, dans : Marin Bucur, *Documente inedite din arhivele franceze privitoare la românі în secolul al XIX-lea*, Bucarest, Ed. Academiei, 1969, vol. I, p. 30.

[25] Jules Michelet, *Journal*, tome I(1828 — 1848). Texte intégral, établi sur les manuscrits autographes et publiés pour la première fois, avec une introduction, des notes et de nombreux documents inédits, par Paul Viallaneix, N. R. F., Gallimard, 1959 ; tome II, 1962 ; tome III, 1973

[26] Alfred Dumesnil à Eugène Noël, 18 mars 1850 (Marin Bucur, *op. cit.*, p. 29).

[27] Écrivain et publiciste français (Rouen, 1816 — Boisguillaume, 1899). Ami d'Alfred Dumesnil et admirateur de Michelet. Auteur d'ouvrages sur *Rabelais* (1850), *Molière* (1852), *Voltaire* (1855), *Vollaire et Rousseau* (1863). Il a écrit aussi : *Mémoires d'un imbécile* (1875).

[28] L'admiration du poète national de la Pologne pour Maria Rosetti est bien connue.

[29] Il s'agit de la première femme de Quinet, Minna, née Moré.

On décèle, dans la lettre de Dumesnil[30] l'embryon ou, plutôt, le récit de l'œuvre de 1853 de Michelet, *Principautés Danubiennes. Madame Rosetti, 1848*, dans laquelle la „mère des Roumains" — comme l'a nommée Bălcescu — crée une présence tutélaire et fascinante.

Lors de l'apparition de ce livre, véritable *Cîntarea României* [31] française, Jules Michelet ne professait plus au Collège de France. Révoqué, il s'était retiré dans un semi-exil volontaire à Nantes. Là, il continuait à entretenir des relations avec les exilés roumains. Il trouvera d'ailleurs une nouvelle manière de venir en aide à leur cause ; les pages de Michelet, qui précèdent *Les Roumains* d'Edgar Quinet, exposeront à l'Europe la vie, les conditions, la cause de la Roumanie, ses aspirations à l'indépendance, à la justice et à l'unité nationale.

Dédié à la fille de C. A. Rosetti, Liberté, l'ouvrage *Principautés Danubiennes* est à la fois une synthèse ethnographique et une ode romantique en prose. Un *Appendice* devait l'enrichir de quelques impressions sur notre poésie — y compris la poésie populaire — où reviennent comme leitmotiv les thèmes de la latinité, de la révolution, de *l'avenir*. On retrouve dans cet ouvrage tout le brio de la méthode de Michelet, dont la note caractéristique et originale est faite, ainsi qu'on l'a fort bien dit, de la combinaison de ces „trois ferments" : l'unité dramatique de l'histoire, l'idée présentée sous forme d'image et le fait sous forme de symbole".

Michelet avait utilisé pour ce livre quelques ouvrages roumains, et en premier lieu la *Question économique des Principautés Danubiennes* [32] de Bălcescu. Il avait, de même, prié les Roumains de son entourage de lui procurer des traductions en français de la poésie roumaine [33]. Il nous est resté les manuscrits, fruit du travail de traducteurs — ou simplement de copistes — de C. A. Rosetti, Ion Voinescu II, Al. Odobescu, Maria Rosetti. Puis, le livre une fois paru, Michelet se montre soucieux de sa diffusion, ainsi que de son éventuelle traduction dans d'autres langues. A cet égard, il existe une lettre de Michelet à Dumesnil lui suggérant de traduire l'œuvre en anglais [34].

Pour revenir à la méthode de Michelet, certaines précisions s'imposent. L'unité dramatique est assurée par le caractère alerte de la relation, qui pourrait être celle d'un témoin oculaire. Ce trait est particulièrement frappant dans l'évocation du moment révolutionnaire et du sort de ses chefs après la défaite.

---

[30] Dans la maison des Dumesnil devait être hébergé, en 1850, Al. Odobescu, grâce à la recommendation non seulement de C. A. Rosetti, mais aussi de Michelet, sur lequel le jeune roumain avait produit une impression des plus favorables.

[31] *Le Chant de la Roumanie.*

[32] Utilisé également, en 1855, par Elias Regnault, ainsi que par Karl Marx qui en eut connaissance par l'ouvrage de Regnault dans le premier volume du *Capital*.

[33] Michelet avait lu, dans la traduction de I. Voinescu II, les *Doïnas*, de Vasile Alecsandri, au sujet desquelles il écrivait dans *l'Appendice* de ses *Principautés Danubiennes* : „Dès l'ouverture du livre d'Alexandri, on est pris à la tête, au cœur, d'un étrange parfum, tout plein d'ivresse et de vertige. On ne sait pourquoi, mais on pleure" (*Légendes... éd. cit. p.* 241). En 1855, dans les pages de *România literară*, Alecsandri, pour lequel Michelet était l'un des plus grands écrivains de France, reconnaissait à celui-ci le mérite d'avoir trouvé dans ses poésies populaires le trésor de l'âme roumaine,

[34] Marin Bucur, *C. A. Rosetti*, Bucarest, Ed. Minerva, 1970, p. 92.

Les quelques idéees fondamentales du livre — latinité, caractère exemplaire de la révolution roumaine, vision à travers les multiples données historiques d'un destin et d'une spiritualité spécifiques — sont exprimées sous forme d'images et de symboles suggestifs.

On retrouve ici le Michelet de toutes ses autres œuvres, ce „style fiéverux" (Victor Hugo), que lui-même définissait le „mouvement de l'âme", à la fois pathétique et rhétorique, soucieux de l'exactitude des données et de l'enchaînement des faits, romantique toujours prêt à s'enflammer et à se laisser aller à ses états d'âme. Michelet n'oublie pas un instant le *but* de sa démarche : offrir une image aussi exacte et aussi convaincante que possible du peuple roumain.

Quelques unes de ses intentions sont dignes d'être soulignées. La manière dont il pose le problème des nationalités, tel qu'il apparaissait dans les trois provinces roumaines au moment de la révolution de 1848, est d'une lucidité remarquable, malgré la note sentimentale qui, ici non plus, ne fait pas défaut [35].

La flamme vivante de la révolution de 1848, son esprit incandescent, c'était incontestablement Nicolae Bălcescu. Aussi est-il naturel qu'à la fin de ces réflexions nous nous attardions quelques instants sur les pages des *Principautés Danubiennes* concernant l'auteur de l'*Histoire des Roumains sous Michel le Brave* [36]. Un an à peine après la mort du „plus digne d'être regretté", Bălcescu, Michelet écrivait sur lui ces paroles mémorables : „C'était un érudit de premier ordre, et pourtant un esprit pratique, très net, très lumineux. Il eût été le grand historien de son pays, et sans nul doute un de ses chefs les plus sages". De „l'éminent" Bălcescu, Michelet attendait un „mouvement", „une grande œuvre", où „l'on puisse trouver le passé et reconstituer l'histoire de la Roumanie".

Une coïncidence d'ordre biographique devait sceller, symboliquement semble-t-il, cette affinité spirituelle. Le destin a voulu que ces deux grands historiens se rendent à Hyères. Michelet pour y mourir, le 9 février 1874. Bălcescu, à la recherche d'un climat plus doux, devait y écrire, en 1851, les dernières pages de son ouvrage fondamental, l'*Histoire des Roumains sous Michel le Brave.*

„Ce peuple — se demandait en 1853 Michelet — malgré tant de misères. . . ressuscitera-t-il?" Et de donner aussitôt la réponse : „Nous

---

[35] „Guerre affreuse ! guerre déplorable ! fruit horrible de l'aveuglement, des mensonges perfides. . . Leurs intérêts, à tous ces peuples, étaient généralement les mêmes, et ils se croyaient ennemis ! . . .

. . . Dans les trois camps, hongrois, slave et valaque, nous avions des amis. . . J'y songe avec horreur ! Tels qui étaient les mieux, mes élèves et presque mes fils, pouvaient, dans ces rencontres aveugles, en tuer d'autres, non moins amis pour moi. Aux camps hongrois, aux camps valaques ou slaves, les écoles de Paris étaient représentées ! De quelque côté qu'on tuât, Paris devait pleurer, et le deuil était pour la France". (*Légendes*, . . . éd. cit., p. 232).

[36] Ainsi que nous l'avons déjà remarqué, Bălcescu a suivi les cours de Michelet avant 1848. Et après aussi, peut-être, à en croire Ion Breazu. Il a eu des rapports amicaux avec l'un des admirateurs de Michelet, Paul Bataillard. Quant à l'influence sur lui de l'ouvrage de Michelet *Le Peuple*, nous en avons parlé.

n'en faisons nul doute. Pourquoi? Il a ce qu'ont très peu de peuples : *une idée simple et forte de son passé, de son avenir. — De son passé.* Il se croit Romain. Il porte l'aigle romain. Il se sent parent à Trajan. — *De son avenir.* Il ne flotte nullement sur l'idée de la Révolution" [37].

C'est la renaissance de la Roumanie qu'avait en vue Michelet, c'est elle qu'avaient en vue nos révolutionnaires de 1848 et c'est pour elle qu'ils se sont sacrifiés.

Aujourd'hui, en les évoquant avec la vénération de toujours, nous sommes émus par la pureté de leur pensée, ainsi que par la grandeur de leur sacrifice. Leurs images nous contemplent, sereines, du haut du Panthéon imaginaire de la Roumanie moderne.

[37] *Légendes . . .*, éd. cit., p. 254.

C. NEGRUZZI —

TRADUCĂTOR AL *NOPŢILOR* LUI YOUNG

Extragem în cele ce urmează din volumul IV al seriei de *Documente şi manuscrise literare*, elaborat în cadrul Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" de Paul Cornea, Elena Piru, Petre Costinescu şi Andrei Nestorescu, un manuscris inedit al lui C. Negruzzi — traducerea fragmentară a primei *Nopţi* a lui Edward Young.

Costache Negruzzî

Întîia noapte a lui Iung

Tu! Dumnezăul liniştii ci umbra ti-mpresoară,
Somnule! vino de m-adoarmi ... o ceriule, el zboară.
Ca un prieten vînzătoriu fuge de cei nenorociţi
Şi şădi în culcuşul numai a celor fericiţi.
De glasul cel tînguitoriu fuge, să depărtiază,
Glasul celui nenorocit pe el îl spăimîntiază!
După cîteva menunte unii odihni tulburate,
Mă deştept! fericit cel ci nu să trezăşti
Şi este tot în noapte şi-n morminturile uitate
La stare ci cumplită el acum nu mai gîndeşti.
Dar dacă şi-n mormînt stîrvurile visază,
Nici acolo nu găsăşti vro mîngîioasă rază.
Chinur[i] am... un vis! un vis spăimîntătoriu
M-au trudit necurmat cu chip tulburătoriu,
Fără nădejdi tras dintr-o nenorocire
În spaimi înfricoşate şi întru îngrozire.
Vai! sufăr încă, şi dintr-o răsuflare
Un vînt au împrăştiet această înşălăciuni,
Dar însă în sfîrşit din somn m-am dişteptat
Şi atunci cred adivărul pe mini au aşteptat.
M-am trezit! Ci-am văzut? Am văzut trii mormînturi,
Întru cari zac trupurile celor mai scumpi menunturi,
Cerînd la ochii mei cu lacrimi pe rînd,
A amoriului jale, a prieteniei gînd.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 1, p. 115–119, Bucureşti, 1974.

Zîoa nu-i îndestulă la necazurile meli,
Şi noapte, ce m-ai acoperit cu mai negri perdeli.
Cînd toate să stîng în al său întuneric,
Ah, acest întuneric nu-i ca mine de trist, nu-i ca mine de jălnic.
Fantom spăimîntătoriu ci-l urmiază tăcere
Pe scaon de abanos avînd aşa şidere
Cu un nour des văzduhu[l] învăleşti
Şi cu un schiptr de plumb pe lume stăpîneşti.
Ci întuneric, Doamne ! Şi ce linişte mari !
[*indescifrabil*] întru tăceri, ori îi dă ascultatari.
Înzădar urechea ascultă, înzădar ochiul vede,
Toati în lumi sînt moarte, toate întru tăceri !
De acest mari lucru cum sufletul să miară
Nenorociri, necazuri, toate acum să piară.
O, st[r]ălucite soare ! o, strea pré luminoasă,
Vin' de mă luminiază, ah ! zi pré fioroasă !
Voi cari-mi îndulciţi întuneric, tăceri,
Voi vecinici făpturi ce-mi sînteţi cu plăceri,
A cărora fiinţă duhu[l] meu lămureşti,
Faci ca să uităm toate, necazu[l] înăbuşăşti,
Veniţi de sprijîniţi minte mé cé rănită,
De necazuri şi trude cu totul obosîtă,
Şi vă voi mulţămi în noapte cé cumplită,
Cînd minte mé de suflet s-a afla dizlipită.
Ah ! numai în mormînt omul cel ticălos
Îşi liapădă trufie, ci ari mai frumos,
Smerit de osîndiri cînd intră în mormînt
Măriri şi îngîmfare s-acopăr cu pămînt.
Dumnezăiri deşarte, voi mă veţi agiuta,
Eu chem pe Dumnezău[l] meu, ci sînteţi voi înainte sa ?
A cărui Dumnezău glas puternic şi tare
Au răzbit a haosului adîncime cé mare.

Transcriere de Andrei Nestorescu (Ms. 670, f. 41—42)

Notă despre circulaţia lui Young în literatura română

Preromanticul englez Edward Young, ale cărui *Nopţi* au constituit unul din marile succese de lacrimi ale secolului al XVIII-lea, alături de *Die Leiden des jungen Werthers* şi *Paul et Virginie*, a fost bine cunoscut la noi. Cel puţin pînă pe la 1850, el pare să fi favorizat gustul melancoliilor sumbre şi al retoricii pe tema neantului vieţii, care a intrat în definiţia lirismului lui Gr. Alecsandrescu şi a celorlalţi lamartinieni români. P. Grimm, în temeinicul său studiu, *Traduceri şi imitaţiuni româneşti după literatura engleză*[1], încă de neînlocuit în bibliografia

[1] *Dacoromania*, III, 1924.

comparatismului românesc, şi, mai recent, I. Pervain [2] şi Ileana Verzea [3] au adus contribuţii preţioase în problema receptării lui Young, analizînd pe larg trei traduceri ale *Nopţilor* : a lui Lazăr Asachi, tatăl scriitorului, din1819[4]; a lui Simeon Marcovici, editată în 1831 şi 1835; a lui Andrei Mureşanu, publicată fragmentar în *Foaie pentru minte, inimă şi literatură* (1864, nr.1,2,3.).

Există însă şi o a patra tentativă de tălmăcire a *Nopţilor*, nestudiată pînă acum, deşi *Catalogul manuscriptelor româneşti* [5] o menţionează. Ea merită a reţine cu atît mai mult atenţia cu cît îl are drept autor pe Costache Negruzzi. E vorba de un fragment al primului cînt, numărînd 56 de versuri, pierdut într-un miscelaneu de 95 de file (mss. 670), printre însemnele breslei blănarilor şi cojocarilor din Suceava, traducerea comediei *Democrit* a lui Regnard, făcută de Daniil Scavinski şi alte cîteva încercări literare ale lui Negruzzi însuşi : un început de nuvelă intitulat *Duchesa Milanului*, o a doua proză, tot romanescă şi tot fragmentară, scrisă la persoana întîi şi avînd drept eroină o tînără englezoaică săracă din Liverpool, şi nişte epigrame [6]. Întrucît *Duchesa Milanului* e datată martie 1826, se poate presupune că *Întîia noapte a lui Iung* a fost tradusă în aceeaşi vreme. Ipoteza aceasta o consolidează faptul că în 1826 survenise un eveniment tragic în viaţa scriitorului — moartea tatălui — despre care autobiografia pe care i-am publicat-o de curînd ne relevă că „înrîuri mult asupra moralului său" [7]. E plauzibil să presupunem că sub influenţa zguduirii morale suferite, Negruzzi se va fi apropiat de opera lui Young, consolatoare nu atît datorită îndemnului insistent la pietate, cît curajului de a privi în faţă ravagiile morţii şi a elibera astfel spiritul de fascinaţia neantului.

În traducerea sa, Negruzzi urmează faimoasa versiune franceză a lui Le Tourneur, care s-a bucurat în epocă de un succes considerabil (după Quérard, ea a fost editată între 1776—1836 de nu mai puţin decît de 21 de ori !). Comparaţia textelor e concludentă :

Le Tourneur

„Doux sommeil, toi dont le baume répare la nature épuisée... Hélas ! il m'abandonne. Semblable au monde corrompu, il fuit les malheureux. Exact à se rendre aux lieux où sourit la fortune, il évite d'un oeil rapide la demeure où il entend gémir, et va se reposer sur des yeux qui ne sont point trempés de larmes.

Après quelques moments d'un repos agité, et depuis long-temps je n'en connais de tranquille, je me réveille ! ... Heureux ceux qui ne se réveillent plus ! ..." [8]

C. Negruzzi

Tu! Dumnezăul liniştii ci umbre ti-mpresoară
Somnule ! vino de m-adoarmi ... o ceriule, el zboară.
Ca un prieten vînzătoriu fuge de cei nenorociţi

---

[2] I. Pervain, *Edward Young în România (1790 — 1830)*, în *Probleme de literatură comparată şi sociologie literară*, Bucureşti, 1970. Vezi de acelaşi, sub pseudonimul I. Verbină : *Simion Marcovici, traducător şi teoretician al problemelor sociale şi literare*, în „Studii literare", IV, 1948.

[3] Ileana Verzea, *Receptarea lui E. Young în cultura română*, în „Revista de istorie şi teorie literară", 1970, nr. 4.

[4] Sau, după I. Pervain, efectuată între 1816—1819.

[5] I. Bianu şi R. Caracaş, *Catalogul manuscriptelor româneşti*, Biblioteca Academiei Române, tomul II, Bucureşti, 1913, p. 425—426.

[6] Epigramele au fost publicate de E. Lovinescu : *Cîteva poezii inedite ale lui Costache Negruzzi*, în „Convorbiri literare", martie, 1911.

[7] Paul Cornea, *O autobiografie inedită a lui Costache Negruzzi*, în „Limbă şi literatură", XXI, 1969, p. 60.

[8] *Les Nuits de Young*. Traduction de Letourneur, Paris, 1829, I, p. 1 — 2.

Şi şădi în culcuşul numai a celor fericiţi.
De glasul cel tînguitoriu fuge, să depărtiază,
Glasul celui nenorocit pe el îl spăimîntează !
După cîteva menunte unii odihni tulburate,
Mă deştept ! fericit cel ci nu să trezăşti ..."

Desigur, Negruzzi, care versifică proza lui Le Tourneur, îşi permite mici libertăţi, dezvoltînd, comprimînd ori exprimînd perifrastic textul francez. El utilizează un vers lung, puţin eufonic, de structură iambică, variat ca măsură, cu rima împerecheată, caracteristic fazei Beldiman — Conachi. Distanţa de originalul englez rămîne enormă, dar de vină nu e doar stîngăcia poetului de 18 ani, care-şi dibuia vocaţia, ci şi modificările substanţiale operate de traducătorul francez. Paul Van Tieghem scria în acest sens : „On ne saurait imaginer, à moins de l'avoir constaté par soi-même, avec quel sans-gêne raffiné Le Tourneur a remanié son texte... C'est la plus extraordinaire macédoine qu'ait jamais élaborée un traducteur" [9].

Încercarea lui Negruzzi, interesantă sub raport formativ şi psihologic (nu întîmplător autobiografia sa vorbeşte de „văpseaoa aceea de melancolie şi fatalism care îl caracterizează" de la 1826 înainte), dar puţin relevabilă sub raport estetic, repune pe tapet problema „influenţei" exercitate de Young. La cazurile sigur atestate, de care aminteşte Ileana Verzea — Mumuleanu, Alecsandrescu, Bolliac — , se pot adăuga alte două, nu atît de importante, totuşi semnificative prin aceea că marchează aproximativ limitele extreme ale circulaţiei vii (şi nu muzeale !) a preromantismului englez la noi [10]. E vorba — s-ar părea — de I. Cantacuzino, cu una din bucăţile volumului său *Poezii noo*, apărut pe la 1792 — 1793, intitulată *Lăcaşul morţii* [11] şi de anonimul care publică în 1855 culegerea impropriu denumită *Momente cîmpeneşti. Culegere din poeziile unui sătean* [12].

De amintit încă doctorul Pavel Vasici, ale cărui meditaţii [13], inspirate, ca şi în cazul lui Young, de moartea soţiei şi a fiicei, împrumută în mod cert maniera şi culorile stilistice ale preromanticului englez, cunoscut — după părerea lui Ion Breazu [14] — fie prin traducerea lui Simeon Marcovici, fie prin cea a maghiarului Péczely József. Aşa cum am semnalat în *Originile romantismului românesc*, mai avem ştiri, deşi incerte, despre o încercare de traducere a *Nopţilor* datorată lui G. Peşacov, poetul „slaveano-român" ; manuscrisul nu ne e însă cunoscut [15].

Un alt exemplu edificator pentru voga lui Young în rîndurile paşoptiştilor ni-l oferă C. D. Aricescu. În elegia *Poetul murind*, dedicată „defunctului Al. S. Iorgulescu, amic şi concetăţean", preromanticul englez apare drept termen de referinţă (ca în *Jalnica Tragedie* a lui Alecu Beldiman).

---

[9] Paul Van Tieghem, *Le Préromantisme. Etudes d'histoire littéraire européenne*, vol. II, Paris, 1930, p. 54.

[10] Merită notat că traducerea lui S. Marcovici, citată ca exemplu pozitiv de G. Bariţiu (sub pseudonimul De la Olt) în „Foaia pentru minte, inimă şi literatură", nr. 18, 1850, a fost gustată de M. Eminescu.

[11] Gh. Ivănescu, *Un poet român necunoscut din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea*, în „Iaşul literar", 1953, nr. 3—4, p. 228.

[12] P. Grimm, *op. cit.*, p. 291.

[13] *Tînguirea şi mîngîierea*, în „Foaia pentru minte, inimă şi literatură", 1838, nr. 22 ; *Despărţirea pe patul morţii*, ibidem, 1838, nr. 20 ; *La întristata moarte a scumpei mele fetiţe*, ibidem 1841, nr. 8 ; *La mormîntul iubitei mele Cornelia*, ibidem, 1841, nr. 28.

[14] Ion Breazu, *Studii de literatură română şi comparată*, ediţie îngrijită de Mircea Curticeanu, Cluj, 1970, p. 414.

[15] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Bucureşti, 1972, p. 388.

„Pe-o masă lîngă dînsul e lira-i amoroasă
Şi Nopţile sublime lui Iung nemuritor:
La el poetul cată, c-o faţă dureroasă
Suspin sfîşietor.
El poate şi rechiamă acele simţiminte
Acel adevăr, mare, 'ndoielii nesupus
Că numai tu, Virtute, pe ţărmuri de morminte
Eşti soare neapus!" [16]

Evident, dacă am extinde sfera analizei, renunţînd la indiciile certe şi acceptînd apropieri tematice de ordin general (de tipul „meditaţie despre atotputernicia morţii în cadru nocturn" etc.) exemplele s-ar putea înmulţi considerabil. Dificultatea, în cele mai multe cazuri insurmontabilă, e însă de a stabili *precis* ce aparţine autorului *Nopţilor* şi ce aparţine altor reprezentanţi ai poeziei sepulcrale, de inspiraţie religioasă, începînd cu Gray şi terminînd cu Lamartine, ca să ne mulţumim numai cu două din „sursele " uzuale în spaţiul nostru literar. De aceea, din perspectiva incitativă şi „catalitică", singura fructuoasă, în cazul lui Young, ca în atîtea altele, identificarea de „influenţe" e o operaţie delicată, conducînd adesea la supoziţii neverificabile. În mod paradoxal, comparatismul nu posedă instrumente care să permită izolarea „influenţei" acolo unde ea produce rezultate creatoare (deoarece e resorbită şi nu lasă urme !), ci doar acolo unde se manifestă tiranic, sub formă mimetică, înăbuşind manifestarea geniului propriu.

Paul Cornea

[16] C. D. Aricescu, *Cîteva ore de eolegiu*, Bucureşti, 1846, p. 9.

TREI NOTE EMINESCIENE

I Funcția poetică a expresiilor latinești

O simplă privire asupra poeziilor lui Eminescu este suficientă pentru a convinge că elementele de cultură greco-latine dețin un loc preponderent în opera sa. O bună parte dintre acestea sînt expresii latinești presărate de-a lungul operei; iată *exempli gratia* cîteva citate latinești din poezii: Cum trece-n lume toată slava, / ca și un vis ca spuma undii! / Sus în cetate la Suceava / eu zic: *sic transit gloria mundi.* / [...] Cîntam adînc un *De profundis* / *Perennis humus erit rex* / frumoase vremi? Dar unde-s? unde-s? / S-au dus pe veci: *Bibamus ex*" (*Umbra lui Istrate Dabija-Vodă*); în *La moartea lui Eliade*, Ion Eliade Rădulescu este caracterizat drept *os magna sonaturum* (cf. Horațiu, *Satirae*, I, 4, 43 — 44); Poezia *Noi doi aveam un singur dascăl* are ca refren *Non idem est si duo dicunt idem*, în variantele *Scrisorii a III* găsim chiar și o expresie greacă ψυχῇ δουλός —cu suflet de sclav —, în sfîrșit, un lung poem epic are titlul latinesc *Memento mori* iar ca motto citatul biblic *vanitas vanitatum omnia vanitas*. Exemplele citate, la care se pot adăuga altele[1], nu sînt la Eminescu artificii ale unui *poeta doctus*, în sensul alexandrin al cuvîntului, adică ale unui poet pentru care erudiția constituia finalitatea însăși a poeziei. Ele se explică prin predilecția poetului pentru poezia gnomică — cf., de pildă, *glossa* — gen poetic antic, în care, cum se știe, poezia se încheia cu o concluzie de ordin moral; cum limba latină este prin excelență limba dictoanelor, Eminescu o utilizează uneori pentru a exprima propriile sale sentințe; ca poet romantic el va cînta caducitatea faptelor omenești și va conchide laconic în latinește *perennis humus erit rex.*

II „Umbra unui vis", *Despărțire*, v. 10

„La ce statornicia părerilor de rău,
cînd prin această viață să trecem ne e scris
ca visul unei umbre și umbra unui vis".

Ultimul vers se găsește în forme aproape identice în *O, stingă-se a vieții* ..., v. 38 și în *Mureșan*, versiunea 1876, v. 54. Versul a suscitat discuții în ce privește expresia *visul unei umbre.* Astfel D. Murărașu în ediția critică a poeziilor lui Eminescu (vol. II, p. 498) fără să propună

[1] O listă de locuțiuni latinești din opera lui Eminescu dă G. Călinescu, în *Opera lui Mihai Eminescu*, București, 1969, vol I, p. 362—363.

vre-o filiație amintește cuvintele din *Hamlet*, actul II, sc. 2 „the very substance of the ambitions is merely the shadow of a dream"... „A dream it self is but a shadows, ..." „it is a shadow's shadow". N. I. Herescu în articolul *Eminescu și clasicismul* publicat în volumul *Milliarium II*, apărut la București în 1941, afirmă următoarele : „Cîți dintre pasionații eminescieni știu că ideea din versul de atîtea ori citat, care încheie pasajul de mai sus, se găsește la Pindar? La sfîrșitul Piticei a VIII-a (v. 135—137) marele poet grec se întreabă : τὶ δέ τις; τὶ δ'οὔ τις : Ce este omul? Ce nu este? Și iată răspunsul 'Επάμεροι... /σκιᾶς ὄναρ ἄνθοπος. Ființe de-o zi... /visul unei umbre este omul. Cum se poate ușor verifica, expresia eminesciană : *visul unei umbre* este traducerea exactă a celei pindarice σκιᾶς ὄναρ (p. 145 — 146). N. I. Herescu se afirmă deci adeptul filiației directe. Mai circumspect, prof. C. Poghirc, într-un articol publicat în „Studii Clasice", X, 1968, p. 285—289, intitulat *Ecouri clasice în poezia lui Eminescu*, afirmă următoarele : „Dacă partea finală a versului — umbra unui vis — pare suficient de clară, sugerînd fragilitatea condiției umane, prima parte — visul unei umbre — pare, cu incontestabila-i frumusețe, logic puțin ciudată și e, în orice caz, o figură cu totul neobișnuită. Nu e oare tocmai de aceea curios să găsim exprimată exact în aceiași termeni ideea la unul din cei mai mari, dar și mai singulari poeți ai antichității, la Pindar? O influență directă a lui Pindar nu a fost pînă acum demonstrată, ba, după cîte știm, nici numele acestuia nu se întîlnește în opera poetului nostru [...] În lipsa oricăror alte date este greu de precizat dacă Eminescu a cunoscut această celebră sentință a lui Pindar, reprodusă de mai toate istoriile literaturii grecești, dintr-o traducere integrală a lui Pindar, din vreo antologie ori culegere de vorbe celebre, sau cu totul întîmplător, din cine știe ce text, imposibil de identificat astăzi. Fără a fi o dovadă indiscutabilă, ciudățenia acestei imagini pledează pentru ideea că Eminescu a cunoscut, într-un fel sau altul, locul citat din Pindar". (p. 287).

Fără a intra în amănunte, e de notat că expresia „visul unei umbre" este un motiv poetic cu largi implicații în poezia lui Eminescu. Din punct de vedere al filiației, prof. C. Poghirc are dreptate cînd pune ipoteza unui intermediar între Pindar și poetul român. Intermediarul este, după toate probabilitățile, filozoful german A. Schopenhauer, care în lucrarea sa *Lumea ca voință și reprezentare*, discutînd în cartea I, paragraful 5, problema realității ontologice a universului oniric, citează, printre alții (Vedele, Platon, Sofocle etc.), și celebrul vers al lui Pindar, căruia îi dă și traducerea latină. În sprijinul acestei filiații e de amintit că Eminescu a tradus în românește unele din citatele poetice ale filozofului german, pe care le-a grupat sub titlul *Pentru tălmăcirea aforismelor lui Schopenhauer*.

III Regele dac Oroles

În variantele poemului postum *Gemenii*, apare, în mod cu totul ciudat, alături de Burebista, numele unui rege dac Oroles [2]. Iată versurile :

„[...] ce cînta de crai din alte vremuri
de-a căror măreție te miri și te cutremuri,
el spune de Orole, de Boirebist moșneagul ..."

(ed. Perpessicius, vol. V, p. 446)

---

[2] Pentru amănunte despre importanța din punct de vedere istoric a fragmentului lui Iustin cf. Radu Vulpe, *Primele afirmări ale dacilor carpatici*, în *Istoria poporului român* sub redacția acad. Andrei Oțetea, București, 1970, p. 46.

„ poartă negre pete
coroana lui Orole, începător de cete"
(*ibidem*, p. 469)

Dacă prezența numelui lui Burebista în poemul lui Eminescu nu e de natură să ne mire, întrucît faimosul rege get este menționat în mai multe izvoare antice și e discutat de majoritatea istoriilor romane în legătură cu conflictul dintre Caesar și Pompei, cînd îi acordase sprijin acestuia din urmă, pomenirea lui Oroles este ciudată, deoarece acesta nu e amintit decît de un singur autor antic și anume de Trogus Pompei, a cărui operă ne-a parvenit în rezumatul lui Iustin : *Daci quoque suboles Getarum sunt: qui, cum Orole rege, adversus Bastarnas male pugnassent, ad ultionem segnitiae, capturi somnum, capita loco pedum ponere iussu regis cogebantur; ministeriaque uxoribus, quae ipsis antea fieri solebant, facere. Neque haec ante mutata sunt quam ignominiam bello acceptam virtute delerent* (XXXII, 3, 16).

După cîte știm, Oroles nu este discutat decît incidental, de o singură lucrare apărută la jumătatea sec. XIX și anume și broșura lui W. Besel, *De rebus Geticis*, Göttingen, 1854, 85 p., scrisă în întregime în latinește [3]. În capitolul IV, *Conclusio* (p. 75), autorul citează *in extenso* textul lui Iustin. Cartea putea să-i fie cunoscută lui Eminescu în timpul cînd a fost la Viena și la Berlin, titlul fiind de natură să-i atragă atenția, căci pentru istoria României a avut o mare și statornică pasiune. În orice caz, din simpla menționare a enigmaticului rege dac se poate desprinde că poetul român avea în domeniul istoriei României o erudiție ieșită din comun.

Iată un alt exemplu care întărește această concluzie. Tot în *Gemenii* apare un aed care cîntă epopeea geților ; ideea centrală a epopeii este că încă din cele mai vechi timpuri a existat un efort permanent, dar zadarnic, de cucerire a pămîntului dac. Cîntecul aedului începe cu următoarele versiuni :

„De unde-ncep deșerte a lumii chiar hotară,
venit-au de la Nilul cu tainice izvoară,
pe negrele-i corăbii, înconjurat de gloate,
stăpînul pe Egipt cu armiile-i toate.
Sosi în care de fildeș, purtat de negri boi
cu steme albe-n frunte — ca să ni dea război ;
și cum de prin deșerturi un soare răsărea,
astfel era la față vestitul Menes-Ra".

Menționarea unei expediții egiptene împotriva geților nu este o simplă invenție a poetului ci ea își găsește o justificare în autorii antici. Astfel Iordanes în *De origine actuque getarum* V, VI, 43—48 și Iustin I, 1 vorbesc despre o incursiune a egiptenilor conduși de faraonul Vesosis (Vexoris la Iustin) pe țărmul de nord a Pontului Euxin. În textul lui Iordanus se subliniază că după o scurtă ofensivă egipteană frîntă lîngă fluviul Phasis de la poalele munților Caucaz, goții, adică geții, preiau inițiativa și ajung pînă la Nil. Rezultă dară din textul istoricului got că nu este vorba de goții (geții) de pe teritoriul Daciei, ci de sciții situați la nordul Pontului Euxin și că înlocuirea sciților cu geții este o inițiativă proprie a lui Iordanes. Iată însăși cuvintele sale : „Atunci, după cum se spune, Vesosis a pornit un război mai de grabă nenorocit pentru el împotriva sciților, în mod cert împotriva celor pe care tradiția mai veche îi numește bărbații amazoanelor, despre care amazoane Orosius spune în prima carte că sînt femei războinice. De unde noi demonstrăm în mod evident că atunci [Vesosis] s-a luptat cu goții [geții]". Urmează o

[3] Din păcate nu am putut consulta și lucrarea lui Cary, *Geschichte der Thrakischen Könige*, f.a, f. 1. citată în numeroase rînduri de Bessell.

lungă și oțioasă argumentare geografică : cum bărbații amazoanelor locuiau pe pămînturi pe care au locuit geți, rezultă, după părerea lui Iordanes, că în mod cert egiptenii s-au luptat cu geții[4].

Sigur, povestirea lui Iordanes și Iustin este pînă la proba contrară fantezistă, dar în problema ce ne-a reținut atenția rezultă două lucruri : în primul rînd că Eminescu a cunoscut textele care constituie izvoarele fundamentale ale istoriei României, atîtea cîte erau știute în timpul vieții sale, și în al doilea rînd că în procesul de elaborare a poeziei pe teme istorice el abandonează spiritul critic și caută în izvoare puncte de sprijin pentru ideea ce dorește să o sublinieze. Epopeea aedului dac are drept scop demonstrarea faptului că întreaga istorie a Daciei se caracterizează prin efortul popoarelor de a cuceri pămîntul dac, iar confuzul text al lui Iordanes îi servește drept punct de sprijin pentru a arăta că acest efort a început odată cu zorile istoriei.

Gh. Ceaușescu

[4] Cf. și D. Murăreșu, *M. Eminescu, Poezii*, București, 1972, vol. III, p. 313.

CÎTEVA RÎNDURI INEDITE ALE LUI ION BARBU

De curînd, prin amabilitatea prof. Gabriela Ţiţeica, ne-au parvenit cîteva rînduri inedite ale poetului Ion Barbu. Este vorba despre o scrisoare către prof. Gheorghe Ţiţeica, din perioada anilor în care poetul îşi exercita fără prea mult entuziasm calitatea de profesor în învăţămîntul secundar, afirmîndu-şi (aşa cum o mai făcuse — v. „Nota asupra lucrărilor ştiinţifice" din 1940, în *Pagini de proză*, p. 158), dar într-un mod mai ponderat, intenţiile de a persevera în activitatea literară. Dacă în „Notă..." el făcea o afirmaţie fără echivoc : „Întors în ţară în martie 1925..., hotărît să fac din cariera didactică numai un mijloc de existenţă şi să mă devotez activităţii literare", în scrisoarea ce o avem în faţă se dovedeşte că preocupările pentru matematică nu „dispăruseră" într-o măsură aşa de mare (aproape 4 pagini din cele 6 ale epistolei sînt dedicate răspunsului la întrebarea dacă „adiţiunea transcendentelor superioare nu conduce la interpretări geometrice"). Iată un fragment din scrisoare (am exclus conţinutul demonstraţiei respective) :

„Iubite Domnule Profesor,

Odată cu scrisoarea aceasta vă expediez şi cărţile. Mulţumirile vroiam să vi le exprim prin viu grai, odată cu prezentarea lucrării (sau numai a unei părţi din ea). Astfel am tot amînat întrevederea cu Dumneavoastră. — Vă rog să fiu iertat.

Lucrarea mea stagnează de la Septembre, din momentul cînd am fost numit profesor suplinitor la liceul de aici. Trebuie să dau cîte 25 de ore pe săptămînă ; Orele ce-mi mai rămîn le trec cu lectura (citesc în acest moment „Leçons sur la théorie des groupes de transformations" de G. Vivanti) şi cu îndeletnicirile mai puţin aride — literare. Îmi pusesem nădejdea în vacanţe. A Crăciunului (şi în parte, şi a Paştelui) a coincis pentru mine cu zile foarte rele, de răceală şi indispoziţie. Îmi rămîne vacanţa mare. Ce voiu putea împlini atunci, rămîne de văzut.

În orice caz, o parte din lucrarea mea e de pe acuma redijată. Cealaltă există în stare de proiect. Îmi veţi da voie să vă întreţin în aceste rînduri despre subiectul ei.

. . . . . .

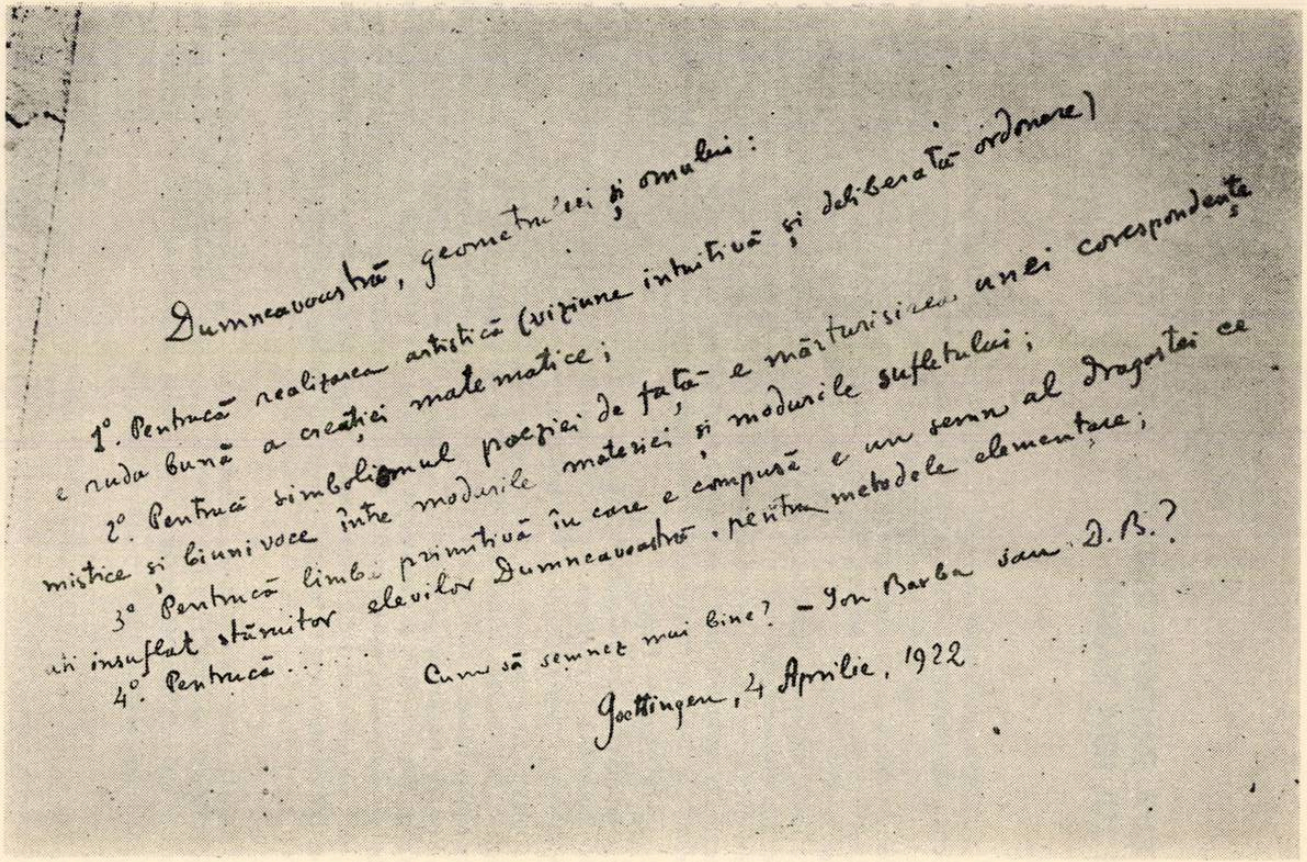
Acestea vroiam să vă comunic, domnule profesor. Poate luna viitoare voiu avea onoarea să vin să vă văd. Am să vă iau atunci avizul Dumneavoastră atît de preţuit. Poate pînă atunci lucrarea să mai înainteze. Mă simt mult mai antrenat ca pînă acum.

Al Dumneavoastră foarte respectuos şi devotat

Dan Barbilian

14 Aprilie 1926"

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 1, p. 125-128, Bucureşti, 1974



Dumneavoastră, geometrului și omului:

1°. Pentrucă realitatea artistică (viziune intuitivă și deliberată ordonare) e ruda bună a creației matematice;

2°. Pentrucă simbolismul poeziei de față e mărturisirea unei corespondențe mistice și biunivoce între modurile materiei și modurile sufletului;

3°. Pentrucă limba primitivă în care e compusă e un semn al dragostei ce ați insuflat stăruitor elevilor Dumneavoastră pentru metodele elementare;

4°. Pentrucă ....

Cum să semnez mai bine? – Jon Barbu sau D. B.?

Goettingen, 4 Aprilie, 1922

Cel de-al doilea material îl constituie dedicaţia dată aceluiaşi G. Ţiţeica pe volumul *După melci* (ilustrată de M. Teişanu, ed. Luceafărul, 1921). Întîlnim din nou afirmată legătura strînsă între artă şi matematici, nu punîndu-le faţă în faţă, ci întrepătrunzînd cele două forme de manifestare a spiritului („În contemplaţia cosmică sau reveria transcendentă, întocmai ca în actul raţional al abstragerii, spiritele se identifică. Cu acest înţeles poezia engleză e asemănătoare ştiinţei ..." (*Versuri şi proză*, Minerva, 1970, p. 194) — atitudine consecvent prezentă în declaraţiile sale, căci iată o nouă dovadă : două ipostaze ale unei aceleiaşi căutări — una în domeniul poeziei („Am vrut în versificările mele să dau echivalentul unor stări absolute ale intelectului şi viziunii : *starea de geometrie* (s. n., A. Roman) şi deasupra ei extaza"), cealaltă în cel matematic („Ceea ce caută / Hilbert / în matematice e dificultatea şi învingerea ei, pentru a crea într-însul acea beţie specială, castă şi înlănţuitoare ca un opium : *starea de geometrie*" — *Pagini de proză*, p. 175). Două modalităţi, o aceeaşi dorinţă de îmbinare a celor două „arte" spre exprimarea adevărului şi, prin el, a frumosului, a lucrurilor perene, o dorinţă derivată probabil dintr-o vorbă a lui Platon care spunea în *Republica* : „geometria înseamnă cunoaşterea a ceea ce este de-a pururi".

Dar iată textul :

„Dumneavoastră, geometrului şi omului :

1. Pentru că realizarea artistică (viziunea intuitivă şi deliberată ordonare) e ruda bună a creaţiei matematice ;*)

2. Pentru că simbolismul poeziei de faţă e mărturisirea unei corespondenţe mistice şi biunivoce între modurile materiei şi modurile sufletului ;

3. Pentru că limba primitivă în care e compusă e un semn al dragostei ce aţi insuflat stăruitor elevilor Dumneavoastră, pentru metodele elementare ;

4. Pentru că ...

Cum să mă semnez mai bine — Ion Barbu sau D.B. ?**) Goettingen, 4 aprilie, 1922".

O altă scrisoare, datată „29 febr. 1928", adresată de asemenea lui G. Ţiţeica :

„Mult iubite Domnul Profesor,

De cîteva zile sunt răcit, în pat, ca în toiul iernii. De sigur că suntem romani, dacă, după optsprezece veacuri, nu ne-am obicinuit cu asprimile acestor locuri sarmate...

Nu sunt de loc semne că pot veni Vineri la Seminar. Tuşesc şi am şi ceva temperatură, mai ales, acum, spre seară.

---

*) Legătura ce o făcea I.B. între matematici şi poezie şi pe care am căutat s-o semnalăm pe întregul parcurs al „prozelor" barbiene, în rîndurile de mai sus, este încă o dată evidenţiată într-un articol încă nerepus în drepturile sale integrale. Este articolul *Matematica înţeleasă ca o problemă de cultură* din care s-au publicat fragmente în volumul *Pagini de proză*, la capitolul *Aforisme* şi care ar merita o discuţie mai amplă. Pînă atunci două citate ce vin în sprijinul afirmaţiilor noastre : „În matematice, întocmai ca în artă şi poezie, diferenţele personale... găsesc mijlocul să se exprime. Acest fenomen va rămîne o vecinică mirare pentru profan. Cine stă însă în centrul frămîntării matematice resimte puternic individualitatea creaţiei în această ramură de cercetare. Operele matematice robesc şi încîntă, întocmai ca operele pasiunii şi ale imaginaţiei" (p. 64). În încheiere se conchide : „Aşa cum am încercat să arăt, matematicile pun în joc puteri sufleteşti nu mult diferite de cele solicitate de poezie şi artă" (Numerus, X, 1943, p. 65).

**) În teza sa de doctorat avînd ca subiect opera lui I. Barbu, Marin Mincu semnala găsirea printre manuscrisele matematice ale lui Ion Barbu a unei notiţe în care era pus semnul de egalitate între I. B. şi Dan Barbilian.

Şedinţa societăţii o va organiza Cristea Mateescu. Am vorbit cu el, chiar de lunea trecută ; sper însă, pînă Lunea viitoare să mă fac bine.

Şi acum, fiindcă mîine Joi nu voiu putea merge cu Dumneavoastră pînă la Academie, daţi-mi voie să transcriu cîteva din acele „divagaţii" matematice — , cum le spuneţi Dumneavoastră, pe care, altfel, vi le-aş fi servit cu viu graiu.

Mă îndeletnicesc, înainte, cu monocuadrica.

În curînd vă voiu ruga să răsfoiţi un memoriu, ordonat şi citeţ, despre această curbă, în care m-am împiedicat ca într-o sfoară. / urmează dezvoltarea demonstraţiei /".

Andrei Roman

Daniela Poenaru, Contribuții la bibliografia românească veche,

Muzeul județean Dîmbovița, Tîrgoviște, 1973, 344 p.

Între anii 1903 și 1944 a apărut *Bibliografia românească veche*[1], instrument fundamental de lucru al cercetătorului care studiază cultura veche și evoluția tiparului românesc.

Volumul Danielei Poenaru, *Contribuțiunile la Bibliografia românească veche* este o continuare a operei mai sus menționate, sintetizînd toate datele obținute despre cartea veche românească în perioada 1944 — 1973. Aceste informații, multe din ele datorate chiar Danielei Poenaru, apărute în diferite periodice de specialitate, sînt acum grupate în volumul pe care îl recenzăm în două capitole. Primul, intitulat *Adăogiri*, conține descrierea unui număr de 173 cărți, descoperite în ultimele trei decenii. Cel de-al doilea capitol, *Îndreptări*, aduce date suplimentare pentru un număr de 147 titluri ,care, deși au fost descrise în cele patru volume ale *Bibliografiei românești vechi*, la data apariției ultimului volum nu erau încă suficient cunoscute.

Descriind vechile cărți românești, autoarea reproduce foi de titlu și prefețe, rezumă conținutul, menționează gravurile, precizează locul și data apariției, neuitînd, totodată, să amintească bibliotecile care dețin aceste exemplare rare și cotele sub care sînt înregistrate. Însfîrșit, autoarea consemnează numele cercetătorului care a descoperit cartea respectivă și publicația unde i-a apărut contribuția. Întregul material al volumului este regrupat în doi indici care reproduc lista cărților din capitolele *Adăogiri și Îndreptări* în ordine cronologică. Un indice general de nume și o bibliografie sporesc valoarea acestei lucrări și ca instrument de lucru.

Dintre cărțile descoperite în ultimii 30 de ani, amintim *Paraclisul Născătoarei de Dumnezeu*, tipărit la Iași în 1645 de mitropolitul Varlaam, *Învățătură pre scurt pentru taina pocăinții* a lui Antim Ivireanu, tipărită la Rîmnic în 1705, *Așezămîntul Sfintelor Mînăstiri*, apărut la București în 1741 și care reprezintă cea mai veche colecție tipărită de documente românești și *Vita Constantini Cantemiri*, apărută la Moscova în 1783. Autoarea include și cărțile vechi românești, ale căror exemplare, deși nu au fost găsite încă, sînt menționate de către diferite documente. În acest sens amintim, ca o bogată sursă de informare, *Lista de cărți românești din bisericile unite care au aparținut Vicariatului de Hațeg, întocmită la 1857 de Ștefan Moldovan, vicarul unit al Țării Hațegului, pentru Timotei Cipariu*[2]. Din paginile cărții discutate mai aflăm știri despre

---

[1] Lucrarea a apărut astfel: Ion Bianu și Nerva Hodoș, *Bibliografia românească veche* (1508 — 1830), tom. I, 1508 — 1716, București, 1903; Ion Bianu și Nerva Hodoș, *Bibliografia românească veche* (1508 — 1830), tom. II, 1716 — 1808, București, 1910; Ion Bianu, Nerva Hodoș și Dan Simonescu, *Bibliografia românească veche* (1508 — 1830), tom. III, 1809 — 1830, București, 1936; Dan Simonescu, *Bibliografia românească veche* (1508 — 1830), tom. IV, Adăogiri și îndreptări, București, 1944.

[2] Lista a fost publicată de Liviu Patachi sub titlul: *Cărți vechi românești în Țara Hațegului de pe o listă din 1857*, în *Studii și cercetări de bibliologie*, III (1960), p. 286.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 1, p. 129-153, București, 1974.

primul periodic românesc, *Courrier de Moldavie*, apărut la Iaşi în 1790, care a fost descoperit de Dan Simonescu şi despre unele foi volante, deosebit de preţioase pentru informaţiile istorice pe care le conţin. Ne referim la : *Patent al Guberniului Ardealului privitor la rechemarea şi iertarea celor fugiţi din Ardeal în Ţara Românească*, care a văzut lumina tiparului la Sibiu în 1787.

Capitolul *Adăugiri* se referă la multe cărţi însemnate, întregind ştirile cunoscute cu altele noi. De pildă, despre *Tetraevanghelul slavon* care se credea că a fost tipărit la Braşov între anii 1562—1570 se precizează că el a apărut la mănăstirea Plumbuita de lîngă Bucureşti în anul 1582. Se rectifică o eroare care se referea la *Istoria preafrumosului Arghir şi preafrumoasei Elena* de Ioan Baroc, tipărită la Braşov în 1809, despre care se credea că reprezintă ediţia a II-a, cînd, în realitate, avem de-a face cu cea de-a III-a ediţie. În sfîrşit, se comunică noi precizări referitoare la *Divanul sau gîlceava înţeleptului cu lumea* a lui Dimitrie Cantemir, apărut la Iaşi în 1698.

Regretăm lipsa în acest volum a unui studiu introductiv care ar fi trebuit să cuprindă, credem, date statistice referitoare la contribuţia fiecărei provincii româneşti — Ţara Românească, Moldova şi Transilvania — la activitatea de tipărire, în lumina sintezei realizate. Interesant ar fi fost ca un asemenea studiu să izbutească şi o clasificare tematică a cărţilor noi descoperite, comentîndu-le mai pe larg pe cele de o mai mare importanţă. Din păcate, volumul Danielei Poenaru nu include ştirile despre cartea veche românească, apărute în revistele de lingvistică („limba română" şi altele).

Importanţa *Bibliografiei româneşti vechi* este atît de mare, încît, în urmă cu cîţiva ani, în 1968, firma occidentală Kraus-Reprint din Nendeln, Liechtenstein, a reprodus cele patru volume şi le-a comercializat.

Lucrarea Danielei Poenaru, apărută sub egida Muzeului judeţean Dîmboviţa, completează într-un mod necesar *Bibliografia românească veche*, a cărei reeditare, cu amendamentele de rigoare, se face din ce în ce mai simţită, în special în ţara noastră.

Petre Costinescu

Mariana Iova, **Dimitrie Cantemir, Bibliografie selectivă,** Bucureşti, Biblioteca Centrală de Stat, 1973, 77 pag. + 55 ilustraţii.

Printre evenimentele editoriale remarcabile pe care le-a prilejuit aniversarea tricentenarului Cantemir trebuie menţionată, fără îndoială, în această bibliografie, tipărită în excelente condiţii grafice de Biblioteca Centrală de Stat, conţinînd un mare număr de ilustraţii de calitate şi, unele, rar folosite. Scopul editării acestei bibliografii este enunţat într-un scurt *Cuvînt înainte* ca fiind acela de a pune la îndemîna atît a cititorilor cît şi a bibliotecarilor un instrument de lucru, adică, „atît un izvor de informare, cît şi un îndreptar util în organizarea unor acţiuni închinate personalităţii şi operei lui Dimitrie Cantemir" (p. 9).

Autoarea a urmărit să ofere cititorului o informaţie complexă, enumerînd operele scriitorului într-o primă secţiune, împreună cu ediţiile, traducerile şi manuscrisele cunoscute, iar în o a doua parte, intitulată *Exegeză cantemireană*, a pus la îndemîna celor interesaţi o bibliografie selectivă a comentariilor şi monografiilor despre autor şi opera sa. Această parte este, la rîndul ei, divizată în mai multe capitole, după direcţia studiilor : *D. Cantemir — istoric, etnograf, D. Cantemir filozof, D. Cantemir — om de ştiinţă, D. Cantemir — literat, lingvist, D. Cantemir — muzicolog* şi *D. Cantemir în conştiinţa poporului român*. În afara acestor împărţiri, care sînt întotdeauna subiective şi pot ridica oricînd obiecţii (se poate vorbi de Cantemir ca „lingvist"? şi de ce atunci nu apare la capitolul despre „omul de ştiinţă", nu la „literat" etc.), ni se pare că bibliografia ar fi cîştigat sensibil dacă ar fi rînduit titlurile după criterii mai explicite şi mai clar explicate, chiar în cadrul acestor capitole ; ni se pare apoi inutilă citarea a numeroase

cărți în care Cantemir este numit sau utilizat în mod cu totul întîmplător (de pildă, la p. 48, vin una după alta patru astfel de opere : o *Etnologie juridică*, apoi o monografie Heliade-Rădulescu, o *Scurtă istorie a mecanicii* și un *Dicționar de estetică generală*). Inconsecvențe mai sînt și în partea inițială, unde nu se enumeră toate manuscrisele cunoscute ale operelor lui Cantemir, de pildă, în secțiunea rezervată *Descrierii Moldovei* nu este amintit manuscrisul pe care îl semnalează articolul lui I. Nicola, citat totuși la p. 43 ; iar la *Hronicul vechimei a romano-moldo-vlahilor* (p. 13—15) nu se citează nici un manuscris, deși se cunosc patru. În fine, la sfîrșitul bibliografiei mai există cîteva pagini cu citate semnificative din opera lui Cantemir și opinii ale unor mari personalități despre Cantemir, acestea desigur în intenția organizatorilor diverselor manifestări culturale prilejuite de evenimentul aniversării.

Indiscutabil că această bibliografie este de o mare utilitate și publicarea ei face cinste Bibliotecii Centrale de Stat care, în calitate de bibliotecă națională, are obligația de a edita lucrări de informare și documentare științifică ; utilitatea ei ar fi crescut însă dacă ar fi fost înzestrată și cu un indice de nume, care să faciliteze găsirea studiilor căutate pornind de la numele autorului, și eventual și cu cotele cărților sau publicațiilor citate, căci avem a face cu o bibliografie editată de o bibliotecă, nu de o editură oarecare. Și o întrebare : de ce autoarea este menționată aproape conspirativ, pe spatele unei pagini de gardă, cu litere cît mai mici ?

Mircea Anghelescu

Scrisori către Ibrăileanu, vol. III,

Edit. Minerva, 1973. (Colecția „Studii și documente")

Este ultimul volum, din seria de trei, de *Scrisori către Ibrăileanu*, care încheie tipărirea a ceea ce a fost mai semnificativ din arhiva păstrată la Biblioteca Centrală Universitară „M. Eminescu" din Iași. Îngrijitorii seriei sînt : M. Bordeianu, Viorica Botez, Gr. Botez, I. Lăzărescu și Al. Teodorescu (la primul volum a colaborat și Dan Mănucă). Toate volumele au fost prefațate de N. I. Popa, la primul în colaborare cu Al. Dima.

Privind volumele în ansamblu, trebuia salutată revizuirea formulei de alcătuire a sumarului, opțiunea pentru mai ampla reprezentare a corespondenților „Vieții românești" și ai lui Ibrăileanu ; dacă primul volum (apărut la E. P. L. în 1966) reținuse doar cinci epistolieri (M. Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Gala Galaction, Paul Zarifopol și D. D. Pătrășcanu), multe pagini ale lor fiind literatură sui-generis, în cele următoare criteriul valorii literare în sine a scrisorilor a cedat tot mai mult locul celui al interesului documentar. Pentru epuizarea pe cît posibil a fondului de scrisori importante, autorii ediției au procedat la o serie de reveniri, ultimul volum conținînd și scrisori ale unor corespondenți apăruți în volumele anterioare. Lărgirea sumarului subliniază cu mai multă vigoare personalitatea revistei și a conducătorului ei, dă cîmp mai deschis reconstituirii ambianței și polemicilor duse în jurul ideologiei poporaniste, relevă, pe baza mai multor documente, largul interes trezit de „Viața românească" în rîndurile scriitorilor de orientări literare diferite. Este ceea ce observa și Tudor Arghezi cu privire la larghețea revistei, văzută de poet ca „singura publicație română în care pot încăpea (și titlul o reflectă) toate ființele sufletești cele mai între-mîncătoare, ca să vorbesc așa". Corespondența din volum este și una de idei, de dezbateri, de atitudini, dar o bună parte din ea se plasează în zona aceleia denumite de G. Călinescu corespondență de „relații empirice".

Cele 11 scrisori ale lui T. Arghezi, datînd din anii 1912—1924, se referă fie la colaborarea sa cu cronici teatrale la publicația ieșeană, fie la o epocă zbuciumată, în care era nevoit să facă

altceva decît literatură „cu miez", în care este suprasolicitat de latura existențială a vieții, de „eternele nevoi ale oamenilor". E dispus, de aceea, să scrie orice.

Pentru a-și cuceri libertatea de creație își dorește ceva similar cu metafora „bordeiului în soare" din binecunoscuta poezie. Raporturile dintre critic și poet erau dintre cele mai cordiale. Ibrăileanu îl invită pe T. Arghezi să se mute la Iași, în speranța găsirii unui mediu mai prielnic creației. Într-o scrisoare, Arghezi cere sprijin „extraștiințific" pentru fosta sa soție, care i-a dăruit și un copil, profesoara de științe naturale Constanța Zissu, candidată la examenul de capacitate la Iași.

I. L. Caragiale, prezent cu 13 scrisori și cărți poștale ilustrate din anii 1898—1912, îi scrie criticului ieșean în legătură cu poezia fiului său Matei I. Caragiale, dornic să apară în „Viața românească". Altă dată, îi scrie opinia în legătură cu arta cu talent, retranșîndu-se, cu modestie studiată, în postura de umil „bătrîn meșteșugar". Cîteva rînduri sînt suficiente pentru a învedera harul umoristic al scriitorului,și anume în scrisoarea prin care solicită sprijin publicitar redactorilor cotidianului ieșean „Evenimentul", atunci cînd intenționează să țină la Iași o conferință literară cu lecturi umoristice. Scriitorul le și sugerează, punînd la contribuție o serie de clișee ale epocii, modul cum să fie alcătuit anunțul : „Iubitul nostru ! Ilustru ! etc. etc. Nu ne îndoim că Iașul atît de iubit de Caragiale și pe care Caragiale îl iubește atîta etc. etc. etc. Va fi o serată din acelea care rămîn neuitate..., va marca o epocă etc. Toată lumea aleasă, inteligentă, cultă își va da rendez-vous etc. etc. etc. Mă rog vouă nu mă lăsați". Trebuie spus că, respectuoși și serviabili, redactorii de la ziarul amintit s-au întrecut pe sine, îngroșînd epitetele, făcînd ,spre exemplu, din „ilustru" „cel mai ilustru scriitor român" în viață.

Scrisorile din anii 1906—1908 ale lui E. Lovinescu pun accent pe nevoia „concepției senine" a criticii, în ciuda diferențelor de opinii, pe un examen critic urban, expurgat de afectivitate, primit cu detașare de ambii parteneri : „Eu nici nu pot concepe supărarea în materie literară... Liber e oricine să spuie orice. Îi cer numai să aibă aerul de imparțialitate". Își oferă colaborarea „Vieții românești", prevenindu-l pe conducătorul ei că va fi liber să-și exprime cum dorește opiniile despre noul venit.

Autor al unuia din cele mai avizate comentarii asupra operei lui Ion Barbu, T. Vianu a avut și meritul de a-l fi recomandat pe poetul matematician conducătorului revistei de la Iași, căruia îi trimite, însoțit de rînduri de apreciere, „poemul unui prieten excelent, poetul Ion Barbu. Nu știu dacă v-au căzut în mînă unele din bucățile sale. A început să publice acum doi ani și a provocat oarecare surpriză în cercurile din București. E un om de 26 de ani și ca particularitate : licențiat în matematice. Aș fi încîntat ca înclinația mea pentru eposul acestui faun-copil, și român, care evoluează într-un cadru larg de natură, să se verifice în judecata dv. Poate ca atunci *După melci* va putea figura cu cinste în paginile „Vieții românești".

Cele mai numeroase pagini (150) ocupă în volum cele 125 de scrisori trimise de H. Sanielevici, ele avînd importanța unui veritabil jurnal psihologic cu o problematică diversă, material de referință pentru cercetătorul operei și vieții lui. Din scrisori se degajă, poate mai cu pregnanță decît în opera critică, filozofică și sociologică, temperamentul nestăvilit al lui Sanielevici, stilul extravagant, grandilocvența, megalomania, graba în afirmații, care iau de numeroase ori aspecte ilariante și pentru care i-a fost umbrită activitatea. Știam și din opera și din biografia sa „intemperanța de limbaj", care șocase cîndva și pe Mihail Dragomirescu, la ale cărui seminarii viitorul critic de la „Curentul nou" respingea cu nonșalanță pînă și pe ... Kant. Știm, de asemenea, că autorul în cauză era sigur că se va vorbi despre „secolul Sanielevici". Scrisorile către Ibrăileanu abundă din păcate de asemenea riscate formule. În scrisori întîlnim poziția neinspirată față de opera lui M. Sadoveanu, judecată după criterii extraestetice. Datele problemei fiind cunoscute, semnalăm doar scrisoarea de la începutul lui iulie 1912, în care, chiar dacă nu în termeni decișI și nu fără rezerve importante, se întrezărește regretul pentru graba cu care l-a judecat pe autorul *Baltagului* : „Sadoveanu e simpatic acum în tot ce scrie, lipsește însă concentrarea și deci origi-

nalitatea. E fără îndoială un om de treabă şi un om de inimă, cum nu sînt mulţi în ţara românească. Să fi greşit eu în *Curentul nou*? Ori era sub influenţa lui Iorga? Cine mai ştie? ... „Dar Sadoveanu nu este singura „victimă". Despre Ilarie Chendi se vorbeşte pur şi simplu ca despre un „găinar". Autorul unor asemenea epitete are o încredere irepresibilă în puterea ucigătoare a verbului său. Într-o scrisoare din aprilie 1909 cere îngăduinţă conducătorului revistei să-i dea lui N. Iorga o lovitură decisivă, „care l-ar duce pe pragul nebuniei". Cu o părere aşa de enormă despre mulţi contemporani, H. Sanielevici avea despre valoarea sa cea mai nestrămutată convingere a perenităţii. Se vede în toate întreprinderile deschizător de drumuri, îşi crede lucrările ca temelii ale ştiinţei. Inspiraţia îi este fidelă, nu-l părăseşte nici o clipă; crede că fără apăsările existenţiale ar „putea scrie *toată viaţa în fiecare zi* lucruri de valoare". Era convins că se va impune mai mult decît Gherea, şi nu numai în ţară. Pagini de interes sînt şi cele în care relatează avatarurile teoriei sale antropologice a nutriţiei ca factor de diferenţiere a raselor, cu care avea certitudinea că va trezi o „senzaţie colosală", văzînd în ea una din cele mai importante cuceriri ale omenirii, egală cu aceea a teoriei lui Darwin în ştiinţele naturale şi mai mare ca a lui Aurel Vlaicu în aviatică. Am fi nedrepţi însă dacă am afirma că autorul era în mod nediferenţiat un necontrolat, că era în mod egal nestrunit, necenzurat; sînt şi pagini în care acesta admite că este închipuit, fantast, imaginativ de tip oriental. Recunoaşte că în luptă se exagerează, că lupta pentru existenţă l-a înarmat cu „puţină grosolănie". Nu-şi absolvă însă impulsivitatea, ci o denumeşte „răutate intelectuală", în vreme ce violenţa de limbaj şi-o scuză prin nevoia directităţii, a francheţii în exprimarea opiniilor. Are o explicaţie şi pentru diletantismul său în antropologie: „Specializarea este cancerul culturii moderne. Numai diletantismul e fecund, adică universalitatea culturii".

Şi în acest volum sînt numeroase paginile care vorbesc despre prestigiul de care s-a bucurat Ibrăileanu în faţa a numeroşi intelectuali de marcă ai epocii. P. Zarifopol îşi exprimă gratitudinea pentru cel datorită căruia fusese numit redactor le „Revista Fundaţiilor": Ibrăileanu recomandase lui D. Gusti pe tînărul critic. Al. Rosetti îi cere din partea Editurii Cultura Naţională o ediţie a poeziilor lui M. Eminescu. T. Arghezi nu se sfieşte să declare că nutreşte pentru critic doar respect şi iubire, nu şi stimă, că va primi toate observaţiile lui Ibrăileanu; „Şi mai cu seamă am să primesc observaţiile dv. cînd vor fi în afară din cale de proaste". O scrisoare a lui H. Sanielevici vizează formaţia „incompletă" a lui Ibrăileanu, pentru care îi propune o colaborare întregitoare: „Eu cu psihologia şi cu stilul, dumneata cu sociologia şi cu erudiţia". Ne amintim că şi C. Stere, în altă direcţie, îi propunea o colaborare lui Ibrăileanu.

Cel care a păstrat cu grijă arhiva epistolieră a „Vieţii româneşti" avea neîncredere în interesul peste ani al propriilor epistole, deşi nu le situa valoric sub celelalte opere ale sale. Ca un trist paradox, tocmai o bună parte din scrisorile sale n-au fost găsite. Autorii ediţiei s-au străduit să le adune pe cele existente şi le-au dat într-o adendă: 48 către I. Al. Brătescu-Voineşti, una către C. Dobrogeanu-Gherea şi una către D. D. Pătrăşcanu. Din ele aflăm preţioasele sfaturi pe care le dădea prozatorului tîrgovişteanu, cîte ceva din greutatea de a lucra la o „revistoaie aşa de mare". Sînt cuprinse şi alte date privitoare la situaţia sa fiziologică precară, la insomniile şi nevralgiile care, se consola criticul, i-au favorizat o mai acută cunoaştere a vieţii, a legilor suverane ale naturii. G. Ibrăileanu îşi recunoaşte mizantropia, şi-o detestă şi face elogiul oamenilor care reuşesc să-l smulgă din mrejele ei. „Avînd o predispoziţie naturală spre mizantropie (care e o stupiditate), cei care mă opresc să mă duc pînă-n fund, pe panta asta, sînt marii mei binefăcători". Deloc protocolar cînd e vorba să-şi aprecieze opera, autorul *Adelei* dă implicit dreptate, cu prea multă îngăduinţă, celor care i-au reproşat preocuparea insuficientă pentru stil: „Nepăsător, cinic aproape, cum sînt, scriu repede ce am de scris şi niciodată nu-mi dau tortura de a stiliza, de a da forma cea mai bună de care aşi fi în stare. *Chinul* de a scrie, *cînd nu eşti* artist, e condiţionat şi de grija de impresia pe care ai s-o faci. Eu ies în public fără cravată, pentru că nu mă gîndesc la ce va spune publicul." Evident, afirmaţia trebuie privită cu rezervă Nu aceeaşi reţinere ne inspiră o mărturisire atît de exactă şi definitorie a lui Cezar Petrescu în

legătură cu nuvela *Unchiul din America*, autodefinire care poate fi extinsă, din păcate, asupra unei bune părţi a operei autorului *Întunecării* : „În industria mea de aici, unde fac literatura ca gazetăria şi gazetăria ca literatura ..."

Tipărirea în trei volume, înzestrate cu bogat aparat de note şi indici, a arhivei epistolare a „Vieţii româneşti" se constituie ca un veritabil act de cultură.

Iordan Datcu

Eugen Luca, **Mihail Sadoveanu sau elogiul raţiunii,**
Edit. Minerva, Bucureşti, 1972

Venind să contrazică o anume reticenţă a criticii contempoane în faţa creaţiei sadoveniene, cartea lui Eugen Luca aduce în acelaşi timp dovada dificultăţii de abordare a acestei opere monumentale. Căci dezinvoltura demersului critic al autorului ar fi fost greu de realizat în absenţa impulsului polemic iniţial. Cartea îşi propune să demonstreze, pe parcursul a trei sute de pagini, situaţia paradoxală a acestui foarte mare scriitor, intrat de peste o jumătate de secol în paginile manualelor şcolare şi totuşi necunoscut în datele esenţiale ale scrisului său. Lupta se dă împotriva prejudecăţilor şi erorilor acreditate de critică; nu numai pentru că acestea oferă o imagine deformată, ci în primul rînd pentru că îngreunează accesul la o operă de semnificaţii atît de vaste. În cel mai bun spirit raţionalist, Eugen Luca descoperă la originea acestor erori de interpretare una de metodă : fragmentarea creaţiei sadoveniene, tratarea izolată a diverselor ei compartimente, lipsa unei viziuni de ansamblu.

Ni se propune o nouă lectură, pornind de la o serie de date extrinsece şi intrinsece ale operei sadoveniene. În ordinea motivărilor critice se pleacă de la ideea unei creaţii sadoveniene cu sens global, pentru aprecierea căreia e necesară o prealabilă iniţiere. Discursul elegant al criticului se îndreaptă mai întîi împotriva încercării de a acredita imaginea unui Sadoveanu elogiator al primitivismului şi îndepărtării de civilizaţie. Dimpotrivă, elogiul efortului inteligenţei umane împotriva destinului şi a stihiilor, evident într-o carte ca *Olanda*, trebuie considerat *factor definitoriu al concepţiei ideologice* sadoveniene. Spiritul progresist care animă opera lui Sadoveanu este vizibil în acele pagini care cîntă ieşirea din barbarie şi intrarea în civilizaţie, aduc laudă înţelepciunii, elogiază pe bunul gospodar. În ambianţa operei sale Sadoveanu se dovedeşte de fapt un poet al mişcării; consemnînd şi înţelegînd încremenirea, scriitorul a preconizat totdeauna descătuşarea din inerţie. E. Luca demonstrează convingător că Sadoveanu nu adoptă nicăieri o atitudine antisocială şi nu pledează pentru reîntoarcerea la viaţa primitivă; prezenţa marilor săi singuratici, pădurarii, reprezintă o sinteză superioară, aceşti eroi fiind posesorii adevăratei înţelepciuni, cei care ocrotesc natura, introducînd astfel în relaţiile cu ea contribuţia civilizaţiei. Atitudinea sadoveniană faţă de civilizaţie este considerată expresia unui ideal superior, în lumina căruia trebuie citată întreaga sa creaţie, şi prin care se leagă opera şi activitatea critică a scriitorului : „Idealul autorului ar fi ca vînătorul sau pescarul, posedînd scule perfecţionate, să aibă şi îndemînarea primitivilor; să folosească puşca prevăzută cu lunetă, dar să poată simţi, precum ciobanul călăuză, apropierea dropiilor, chiar fără să folosească acest instrument. Idealul scriitorului e ca nesfîrşita cîmpie a Bărăganului să fie arată cu tractoarele, fără ca neamul dropiilor să fie sortit prin aceasta dispariţiei. Idealul lui Sadoveanu e să luptăm cu stihiile şi să le înfrîngem, precum olandezii, şi, totodată, să păstrăm nealterate şi farmecul şi măreţia şi misterul naturii sălbatice" (p. 51 — 52).

Cu tot atîta siguranță, capitolul *Scriitorul antifascist* ne descoperă în Sadoveanu un artist de structură clasică, înrudit prin aceasta cu G. Călinescu, purtător al unei bătălii pentru promovarea și apărarea valorilor periclitate de fascism. Modalitatea fundamentală a scrisului sadovenian este, după cum se susține în continuare, acea inițiativă, bazată pe dialogul înțeleptnaiv. Interpretarea, deși pornind uneori de la sugestii călinesciene, este de o originalitate pregnantă și meritul ei cel mai de seamă este de a pune în lumină, într-un mod pe de-a întregul valabil, *tendențiozitatea* profundă a operei sadoveniene : „Angajîndu-se, prin întreaga sa operă, în această vastă operă de inițiere, Sadoveanu e, fără îndoială, cel mai „tendențios" scriitor român. Miracolul constă, însă, în faptul că e, în același timp, alături de Eminescu, cel mai artist dintre scriitorii români. Secretul geniului sadovenian aici trebuie căutat" (p. 172).

O demonstrație de virtuozitate interpretativă este și capitolul despre rolul cuvîntului în universul moral sadovenian (*Motivul și tehnica tăcerii*) ; regăsind intuitiv în conversația personajelor sadoveniene sensul antic al retoricii, de *ratio plus oratio*, criticul accentuează totodată valorile filozofice cu care e învestită de către Sadoveanu tăcerea : „Mihail Sadoveanu concepe dialectic raporturile dintre Tăcere și Cuvînt. Cuvîntul putînd fi, precum tăcerea, gînd și act creator, aducînd astfel, ființei umane, supremele satisfacții. Elogiul Tăcerii devine, astfel, și o laudă a Cuvîntului" (p. 175).

Abordînd *construcția personajelor*, autorul se angajează într-o polemică subtilă cu celebrele aserțiuni călinesciene despre existența unui „unic personaj în sute de ipostaze". Demonstrația, în spirit călinescian, de altminteri, vizează falsitatea premisei călinesciene a incompatibilității dintre tip și arhetip. În lumina acestui punct de vedere, Vitoria Lipan se realizează atît ca personaj individualizat cît și ca întruchipare a ideii de responsabilitate, fiind deci „arhetip realizat, prim maximă individualizare, prin stabilirea unui întreg complex de determinări, dintre care cele sociale dețin o pondere de loc neglijabilă" (p. 212). Ca replică la puncte de vedere consacrate se constituie și capitolele *Umoristul, Aspectul fantastic, Natura și sursele lirismului* și mai ales discuția finală pusă sub titlul *Este Sadoveanu un scriitor monoton*? Polemică și prin degajarea voită de ticurile universitare, fără note de subsol și divagații erudite,cartea lui Eugen Luca reprezintă o contribuție critică de înaltă ținută, remarcabilă atît prin îndrăzneala și competența comentariului cît și prin precizia elegantă a stilului, pe linia celei mai bune tradiții a marii critici literare românești.

Corina Popescu

Mihail Diaconescu, **Gib I. Mihăescu.**

Col. „Universitas", Edit. Minerva, 1973

O monografie dedicată lui Gib Mihăescu este menită să suscite interes nu numai din punctul de vedere al istoriografiei literare ci și într-o perspectivă metodologică. Este evident pentru oricine că, în cazul abordării monografice a unui scriitor de această factură, specialistul are de înfruntat o serie de dificultăți majore : pe de o parte tratarea exhaustivă a unei opere atît de inegale nu va favoriza relieful creațiilor de calitate, pe de alta un scriitor atît de febril, al cărui „stil" capătă contur dintr-o serie de eșecuri artistice, va fi greu compatibil cu modalitatea critică universitară. Trebuie spus de la început că Mihail Diaconescu a rezolvat această problemă de principiu într-un mod pe de-a întregul valabil : capitolele biografice alternînd cu cele de analiză, opera și biografia se luminează reciproc, perspectiva cronologică justificînd într-un

fel exhaustivitatea, fără a reduce semnificaţia operei la aspectul ei biografic sau pseudo-biografic şi fără a nivela reliefurile creaţiei lui Gib Mihăescu.

Autorului monografiei, constrîngerile impuse de această modalitate par să-i convină, iar cîştigul este dublu : relaţia biografie—operă este pusă într-o lumină justă-sau, în orice caz acceptabilă, — în timp ce prin urmărirea atentă a fluctuaţiilor receptării critice perspectiva asupra ancorării în epocă a creaţiei lui Gib Mihăescu apare lărgită. Deşi în anumite momente se face simţită necesitatea unei sistematizări a opiniilor critice pe criteriul substanţialităţii lor, autorul se menţine voit în perspectiva antologării documentare. Dealtfel în întreaga lucrare ponderea aparţine laturii documentare, meritul lui M. Diaconescu fiind şi acela de a fi elucidat o serie de episoade ale biografiei autorului studiat. Deşi oarecum discret, comentariul critic cuprinde o serie de observaţii exacte şi importante. Cum era şi de aşteptat, discuţia devine substanţială în acele capitole care tratează opera majoră a scriitorului. În contextul prozei româneşti din perioada interbelică, Gib Mihăescu este încadrat ca „scriitor al obsesiilor" : „Analiza obsesiilor îi conferă lui Gib I. Mihăescu un loc aparte în galeria prozatorilor preocupaţi de descifrarea meandrelor ascunse ale sufletului omenesc. Dacă autori ca Hortensia Papadat Bengescu, Camil Petrescu sau Anton Holban descompun atît de amănunţit resorturile intime ale simţirilor unor eroi, de regulă lucizi, Gib Mihăescu îi preferă aproape în exclusivitate pe cei exaltaţi" (p. 175).

Atmosfera terifiantă a nuvelelor sale este pusă în legătură cu literatura curentului expresionist. Obsesiilor, a căror pregnanţă critica o remarcase încă de la apariţia nuvelelor lui Gib Mihăescu, nu li se acordă numai o importanţă de ordin tematic ; se susţine că prezenţa lor determină o anume structură compoziţională care constituie tocmai „stilul" aparte, de neconfundat, al epocii lui Gib Mihăescu. Din păcate, autorul monografiei nu pare să aibă gustul dezvoltării propriilor observaţii pînă la ultimele consecinţe ; se simte lipsa unui capitol dedicat structurilor epice ale scrisului lui Gib Mihăescu, capitol care ar fi servit atît demonstraţiei cu privire la efectele de ordin compoziţional ale tematicii expresioniste, cît şi cărţii în ansamblul ei. Interesante sînt şi observaţiile cu privire la valenţele comice ale operei lui Gib Mihăescu şi la funcţia protectoare şi eliberatoare a sarcasmului : „Practicînd sarcasmul, personajele lui Gib Mihăescu trădează de fapt acelaşi profund dualism al personalităţilor. Fără să evolueze totdeauna psihopatologic, ele evidenţiază prevalenţa sensibilităţii şi pornirilor impulsive faţă de rigorile judecăţii în care cred, dar pe care le resimt ca anchilozante, sufocante. În structura psihică a unor eroi ca Naicu, Bârnea, Mada, sau Gorăscu domină pornirile greu de controlat, violenţa alternînd cu scepticismul şi pornirea spre batjocură" (p. 147). Analiza voit ştiinţifică a psihozelor maladive ale unor eroi suferă însă de o anume rigiditate, dovedind, dacă mai era nevoie, că în forma lor neprelucrată metodele şi clasificările neurologiei nu sînt aplicabile cu folos la literatură. Mai aproape de eseu este capitolul final (*O vocaţie neîmplinită*), în care se reiau o serie de puncte de vedere, conturîndu-se un portret interior : purtînd însemnele personalităţii de tip romantic ale autorului ei, creaţia lui Gib Mihăescu este doar semnul, nu expresia deplină a unei mari vocaţii scriitoriceşti ; nerealizat ca artist, scriitorul Gib Mihăescu nu poate fi total desprins de profilul său biografic.

Lucrare documentară, în care expunerea şi analiza apar disciplinate, supuse viziunii de ansamblu şi scopului ştiinţific urmărit, fără erori de gust dar şi fără mari îndrăzneli de interpretare, cartea lui Mihail Diaconescu se impune ca o contribuţie serioasă, făcînd dovada unei discreţii şi unei rigori de cel mai bun augur.

Corina Popescu

Al. Dima, Aspecte naţionale ale curentelor literare internaţionale,

Edit. Cartea Românească, Bucureşti, 1973

Volumul de faţă, care înmănunchiază doar o parte selectivă din articolele şi studiile profesorului Al. Dima, tipărite în ultimii ani, în presa literară, continuă să reia şi să adîncească problematica literară a comparatismului literar contemporan. Este un volum de discuţie largă despre unele date majore ale sectorului de literatură universală şi comparată, îndeosebi asupra variaţiei de sensuri şi de accente pe care Al. Dima o dă termenului de literatură naţională. Poziţia profesorului Al. Dima este aceea a promovării prin metoda comparatismului a valorilor literaturii naţionale, a implicării în cercetarea literaturii universale a aportului fiecărei literaturi în parte. Valoarea universală nu trebuie luată ca o abstracţiune, ci o sumă esenţializată a datumurilor valorilor naţionale. Cu un termen plastic, există, după Al. Dima, o *universalitate virtuală* şi una *reală* a literaturii noastre : „Trebuie să distingem ... două aspecte ale universalităţii : o *universalitate virtuală*, în sensul capacităţii şi posibilităţii ca unii dintre scriitorii noştri să devină universali, fără a fi devenit pînă astăzi, şi o *universalitate reală*, în cadrul căreia fenomenul s-a şi produs".

Prima este implicată prin faptul că aparţine unui popor ca parte dintr-un tot al popoarelor lumii ; cea de a doua este însă expresia participării şi contribuţiei nemijlocite la formarea patrimoniului literaturii universale. „Tendinţa spre universalitate", remarcată în atîtea momente de-a lungul secolelor literaturii române, s-a împlinit prin opere cu vocaţie şi de altitudine universală :

„Cu N. Milescu şi D. Cantemir şi pînă la Eminescu, Caragiale, Sadoveanu, de pildă, ilustrăm, fără îndoială, această universalitate reală".

Pentru Al. Dima, epoca contemporană se defineşte sub acest aspect, printr-o inversare a termenilor şi printr-o schimbare a direcţiilor de forţă :

„Literatura română trăieşte din plin, în vremea noastră, trecerea de la universalitatea virtuală la acea reală. Misiunea noastră constă în sprijinirea acestui proces istoric prin toate mijloacele ce ne stau la îndemînă, spre a scoate în relief temeinic capacitatea creatoare a poporului român şi în domeniul literaturii".

Puncte noi de vedere se aduc şi în articolul *Perioade şi curente literare,* ca „preocupare fundamentală a istoriei şi teoriei literare" contemporane, încercînd o formulă de sinteză între definiţia sociologică şi cea estetică. Opinia lui Al. Dima este că o împărţire în perioade a literaturii mondiale are nevoie de extindere şi de o revizuire a metodelor tradiţionale de cercetare. Ea „nu poate fi efectuată exclusiv pe criteriul curentelor literare, ci ea trebuie să varieze după zone sau regiuni şi că e preferabil, practic, să încadrăm formele literare în perioadele istorice generale, păstrîndu-le, firesc, caracterul specific — artistic".

Într-un al doilea compartiment al volumului *Aspecte naţionale ale curentelor literare internaţionale,* Al. Dima se ocupă de vocaţia democratică, de prezenţa atitudinii umanist-democratice de-a lungul istoriei literare româneşti (*Tradiţiile democratice în creaţia literar-artistică şi rolul lor în asimilarea gîndirii marxist-leniniste*), apoi de o unitate dialectică majoră în sistemul de gîndire al criticii literare româneşti : *relaţia literatură-societate.*

Ilustrativ pentru metoda sa comparatistă apare studiul *Motivul cosmic în opera eminesciană,* în care Al. Dima ajunge la concluzia plauzibilă a inexistenţei, în fond, a unei teme literare de acest gen. Motivul este cel propriu, întrucît finalitatea poemelor eminesciene pe o aşa-zisă temă cosmică se dezvoltă în cu totul alte direcţii. Aceasta nu diminuează cîtuşi de puţin forţa

lirică a geniului urzită în jurul acestui motiv literar. Este un studiu de mare anvergură demonstrativă, nuanțat în analize și pătrunzător ca forță eseistică.

În *Constantele teoriei literare a lui G. Ibrăileanu*, Al. Dima distinge trei etape ale operei de critic literar a maestrului său. Etapa socialistă, pînă la 1900, etapa poporanistă, care se încheie la 1916 și ultima care se termină odată cu dispariția criticului. Bineînțeles, între aceste etape, cum remarcă autorul, nu se produc rupturi și discontinuități organice, ci una se prelungește în alta, completîndu-se în mod creator. Apropierea artei de știință, realismul operei critice a lui Ibrăileanu, concepția sa despre specificul național, tendenționismul său, afirmă o gîndire plenară a criticului, înscriindu-l printre cei mai mari gînditori literari și filozofi ai culturii românești moderne.

O retrospectivă a esteticii noastre apare ca un adevărat proiect și compendiu al istoriei esteticii românești, lucrare care cîndva va trebui alcătuită poate chiar în cadrul Institutului nostru.

Nu se putea încheia mai bine acest volum decît cu studiul *Tudor Vianu: O dominantă a esteticii și istoriografiei literare românești*, un adevărat omagiu adus profesorului de estetică al lui Al. Dima. Se remarcă ca factor „fundamental în concepția estetică a lui Tudor Vianu... promovarea unei vederi realiste, după care arta devine o formă a muncii și un ideal călăuzitor al vieții". Prin autorul celei mai moderne estetici românești, profesorul Al. Dima vede „o dominantă fermă a esteticii și istoriografiei literare românești din perioada dintre cele două războaie și de după Eliberare".

După acest lung excurs în istoria și teoria comparatismului, Al. Dima ajunge în *Caractere permanente ale artei literare*, la definirea a două dominante, două permanențe ale creației literare : *umanismul* și *realismul*.

Volumul lui Al. Dima vine deci să reia problemele teoretice ale literaturii comparate și universale într-un context nou, îmbogățindu-le cu puncte de vedere originale. Este o carte vie, de dezbatere teoretică, care marchează interesul și prezența studiilor de comparatism literar în mișcarea noastră literară contemporană.

Marin Bucur

Alexandru Balaci, Jurnal italian,

Edit. Albatros, 1973, 230 p.

Impresiile, reflecțiile, datele despre orașele și monumentele Italiei sînt prezentate prin prisma omului de cultură și a specialistului, care le comunică cititorului fără să lase impresia unei căutări intenționate, ci a unor notații spontane, rezultate dintr-o profundă cunoaștere.

Întregul „itinerar spiritual" al lui Alexandru Balaci este construit pe relațiile de reciprocitate culturală dintre Italia și România, proiectate pe fundalul istoric și literar al timpului. Cartea este un dialog permanent între cultura celor două popoare. Am putea spune că un oraș, un monument de artă, un aspect peisagistic sînt luate ca pretext pentru a transmite evocări și interpretări documentate referitoare la unele momente istorice, curente literare, personalități. Alexandru Balaci străbate Italia, *il bel paese dove il si suona*, de la un capăt la altul și, în cîteva pagini (*Laus Romae*), sintetizează coordonatele principale ale poporului și ale acestei țări : „Italia — remarcă autorul — este și o țară de contradicții, a cărei complexitate oscilează de la un kilometru la altul, nu numai în spațiile ondulatorii ale peisajului, cît și în meandrele

sufletului uman, în fluiditatea lui spirituală. Omniprezența artei travestește transformările sociale, pune surdină vastelor ecouri ale acțiunilor mobile ale unui popor care vrea să fie activ, rațional, participant la iradierea de inteligență a lumii spiritului de secol XX". Dar Italia și Roma „sînt simbolul latinității bazat pe conștiința originii comune a celor două popoare". Latinitatea românească afirmată de umaniștii italieni (Poggio Bracciolini, Antonio Bonfini, Enea Silvio Piccolomini), prin scrierile istorice și filozofice, susținută atît de cronicarii Moldovei și Munteniei, cît și de istoricii noștri (V. Pârvan, N. Iorga, C. Daicoviciu ș.a.) constituie una din pîrghiile de susținere a argumentelor tratate în cartea profesorului Balaci.

Autorul subliniază înalta semnificație a *Academiei di Romania* din Roma, veritabil for de cultură românească. Școala Română din Roma, inițiată la începutul secolului XX de V.Pârvan și N. Iorga, este astăzi „centru activ de documentare menit să reprezinte, cu toată complexitatea sa, efervescența culturală contemporană a României. Sesiuni, conferințe, reuniuni literare, expoziții, publicații, traduceri din literatura română, cît și ecourile manifestărilor culturale din țară, sînt consemnate în paginile acestui „jurnal". Recunoașterea valorică de către străini a multor poeți români, printre care a poeziei lui Eugen Jebeleanu, a adus, pe lîngă decernarea premiului Etna-Taormina (Catania, 1971) și concentrarea unor personalități literare (Miguel Asturias, Giancarlo Vigorelli, Fillippo Accrocca, Spagnoletti, Rafael Alberti, Lino Curci, Volpicelli s.a.) care au discutat și au apreciat condiția intelectualilor români în contextul socialist de astăzi.

Peisajul cultural italian apare încărcat de imagini și ecouri. Personalități ale literaturii și istoriei Italiei sînt prezentate în cadrul orașelor care le-au generat, cu exuberanța și lirismul caracteristic autorului. Adevărate eseuri constituie analiza judicioasă a lui Dante, San Francisco d'Assisi — „dîrzul apărător al celor umili și al simplității învățăturilor primordiale" —, a lui Jacopone da Todi — „primul mare liric al poeziei italiene" —, a lui Ariosto, recunoscut prin „facultatea sculptorică a stilului", Leopardi, Carducci, Manzoni — „reprezentantul romantismului italian" —, Verga — „marele narator al Sudului" —, Ungaretti — „promotorul unei poezii dense, încordate, trăită profund, uneori cerebral, intelectualist, totodată sincer", Cassola sau Corrado Caski, unul dintre cei mai reprezentativi pictori ai contemporaneității, cunoscut prin imensa lui libertate spirituală. Este evocată Sicilia, cu caleidoscopul istoriei și civilizației siciliene, cu legendele ei mitologice, cu înclinarea puternică a oamenilor către filozofie. Sînt evocați Bălcescu, Alecsandri și Garibaldi. Sînt aduse în memoria imediată a cititorului mozaicurile romane din Piazza Armerina și din Villa del Casale; Muzeul de Ceramică din Caltagirone; Catedrala din Palermo și magnificul dom de la Monreale — măreție a artei normande — ; Muzeul etrusc din Roma și superba Capelă Sixtină; irealul dom din Milano; Palazzo degli Uffizi, Palazzo Piti — reședința seculară a familiei Medici — construcția lui Brunneleschi care a urmat liniile pure ale Renașterii; sculpturile lui Michelangelo, pe care privindu-le „înțelegi cum arta poate să fie dialogul cel mai direct și mai înalt al omului cu universul".

Confesiunea literară a lui Alexandru Balaci este un elogiu adus poporului român, de pe pămîntul Italiei; un elogiu adus poporului italian, în mediul său propriu. Construcția este simetrică și se concretizează în acțiunea de întrepătrundere a celor două civilizații. Cartea profesorului Al. Balaci este de fapt o cronică a celor două culturi și rămîne — așa cum subliniază și autorul — o *carte deschisă*.

Ana Ioachim

Pentru o „nouă critică": critica ideilor literare*

Fără a împlini întrutotul dezideratul lui Adrian Marino, exprimat net în prefaţa *Dicţionarului* său, de a face „o lectură critică în perspectiva totalităţii şi de la un nivel de experienţă cel puţin egală" (p. XII), — lucru imposibil dealtfel, de-ar fi să socotim numai faptul că nu avem încă decît primul volum din cel puţin trei, probabil — considerăm necesar să consemnăm aici însemnătatea fundamentală a acestei opere, valoarea intrinsecă a reinterpretărilor tuturor punctelor de vedere exprimate de-a lungul veacurilor, pînă la cele mai recente, şi, îndeosebi, exemplaritatea metodei dialectice „strict critică, istorică şi descriptivă" (p. XIII), într-un spirit modern-enciclopedist.

Dar dacă nu este încă timpul a ne pronunţa analitic asupra conţinutului propriu-zis al articolelor, metoda de lucru a lui Adrian Marino — expusă pe larg în capitolul introductiv — preocuparea de a statua „o nouă formă de critică" (p. 75), nu numai dintr-o necesitate subiectivă, dar şi cu o „motivare obiectivă" (5), care să marcheze „o altă treaptă a istoriei noastre spirituale" (80), constituie argumente imperioase ale consideraţiilor noastre. Cu atît mai mult cu cît pînă acum semnalările *Dicţionarului* au obiectat cu precădere asupra listei articolelor, preconizată şi recunoscută dealtfel de autorul însuşi „nici completă, nici definitivă" (X), cuprinzînd în fapt „idei-cheie", „cuvinte-probleme, cuvinte eseuri" (26). Lectura atentă a întregului *Dicţionar*, ca şi a lucrărilor anterioare ale lui Adrian Marino — *Viaţa lui Alexandru Macedonski* (1966), *Opera lui A. M.* (1967), *Introducere în critica literară* (1968) etc. — ne încredinţează în fond de unitatea şi consecvenţa gîndirii sale critice, de neastîmpărul spiritului său ideatic, de plăcerea superioară a creaţiei, de „ironia" artistică prin care se metamorfozează ambiguu, „critica ideilor literare" putîndu-se „travesti" foarte uşor în „eseu", „studiu", „monografie" etc. (79). Căci, substanţial, cu fiecare lucrare a sa, dar mai ales cu acest *Dicţionar*, Adrian Marino demonstrează „un mod specific de existenţă şi realizare critică, un act fundamental al *angajării totale*" (5). Astfel că lista propriu-zisă a noţiunilor devine superfluă, oricare alta putînd fi găsită, în final, tratată într-unul din paragrafele termenului critic fundamental, opera intenţionînd să fie un fel de *quidditate teoretică asupra literaturii*, chiar un gen *autonom*. „Citim critică — susţine A.M. — aşa cum citim poezii sau romane : pentru plăcerea construcţiei, subtilitatea analizei, unghiul de percepţie, punctul său de vedere" (32). Şi, într-adevăr, *Dicţionarul de idei literare* al lui Adrian Marino are toate caracteristicile creaţiei, de la „factorul prim — necesitatea unei profunde satisfacţii interioare" (2), transformată într-un fel de „plăcere autotelică", graţie cărora subiectivitatea cea mai gratuită se transformă metodic în obiectivitate, şi pînă la expresia propriu-zisă, uneori semnificativ metaforică, bazată pe *cunoaştere* şi *elaborare*, aceasta din urmă implicînd etapele *analizei*, *sintezei* şi *construcţiei* („escavare, comprimare şi sistematizare" — 71).

Dar şi mai importantă ni se pare relevarea argumentelor autorului privind *motivarea obiectivă* a operei sale, pornind de la combaterea unei „fatalităţi semantice", după care „imperfecţia vocabularului ar fi organică, permanentă şi universală" (10), implicînd un fel de «uzură inevitabilă, o pseudo-„lege" a inversproporţionalităţii frecvenţei şi clarităţii ideilor literare» (12), părînd a duce la „un impas iremediabil al terminologiei literare" (8), mai degrabă o „criză eternă", fiind în fond o metamorfoză permanentă" (37), în care un „nucleu central" rezistă de-a lungul istoriei sensurilor, „repetiţia, revenirea unor definiţii vechi în formule aparent inedite (demonstrînd) longevitatea aceloraşi idei sub etichete verbale schimbate, în succesiune" (37). De aci necesitatea istoriei fiecărei idei literare, fără un „istorism excesiv", dar purificat

---

* Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare*, I, A-G. Edit. Eminescu, 1973.

de o „baie de erudiţie" (43), pentru a percepe clar „dubla dimensiune a structurii ideii literare — sincronică şi diacronică (36), fiind „surprins", „amuzat" sau chiar „iritat" să constate că „toate ideile preexistă, că ideile aparţin tuturor" (72), şi că nu există în fapt decît o singură cale, observată şi de Alain, de a avea idei, aceea de a le inventa din nou ! Consecinţa acestei metode erudite, a cărei valoare este în ultimă instanţă a aceluia care o foloseşte, se constituie într-o admirabilă lecţie de modestie superioară, contra „ostentaţiei unor jurnalişti literari", care prea adesea se lasă pradă „mitului pseudooriginalităţii suficiente şi agresive" (71). Tonul pe alocuri polemic al lui Adrian Marino îşi găseşte astfel încuviinţarea noastră, ţinînd o dreaptă cumpănă între extrema „pseudoteorie *ad hoc* a scepticismului total, a relativismului absolut" (16), şi cealaltă, a unor importuri „de ultimă oră", neintegrate culturii noastre : « peste un fond de idei tradiţionale — constată A. M. — clasice sau dogmatice, s-au suprapus, îndeosebi în ultimul deceniu, în unele spirite, o avalanşă de lecturi foarte moderne, de „import" inevitabil neasimilate, nefiltrate, nesedimentate organic » (14). În acest fel, promotorul criticii ideilor literare constată „nevoia de extindere şi adîncire a bazei teoretice a criticii româneşti actuale, de o mai mare tensiune ideologică şi speculativă, de reformularea şi perfecţionarea întregului să sistem de principii" (80), într-un mai vechi deziderat călinescian de a „construi solid, monumental, sistematic, de mare anvergură" (id.). Iar în această nouă sinteză, Adrian Marino înţelege să „pună în lumină tradiţiile româneşti" (17), începînd cu *Logica* (1799) lui Samuel Micu, *Vocabulariu*. . . (1836) lui G. Asaki, *Gramatica poeziei* (1831) a lui Eliade, şi continuînd cu contribuţiile lui Hasdeu, A. T. Laurian etc., apoi Maiorescu, Gherea, Sanielevici, pînă la Ralea, Călinescu, Vianu, ultimul semnalînd chiar din 1960 necesitatea unui astfel de *Dicţionar* în articolul *Formarea şi transformarea termenilor de istorie literară*, după ce prin anii '30 contribuise, împreună cu G. M. Cantacuzino şi alţii, la elaborarea cîtorva termeni în revista „Simetria". Combătînd cu hotărîre orice epigonism, fie el „maiorescian", „gherist", „lovinescian" sau „călinescian", Adrian Marino susţine,pe bună dreptate, că „de cel puţin trei decenii critica românească a intrat într-o nouă fază, cînd necesităţile literaturii şi ale conştiinţei sale estetice sînt altele, ea simte nevoia să-şi propună obiective noi, realizabile prin metode noi". — Şi, conchide autorul, „formula pe care o propunem este doar *una* din noile metode critice posibile" (81—82).

Fiind, astfel, o operă critică profund erudită şi marcat personală, *Dicţionarul de idei literare* al lui Adrian Marino, nu numai că lasă loc, prin metoda sa şi în mod programatic, dar presupune în mod necesar şi alte lucrări similare, avînd poate alte structuri şi destinaţii, dar conţinînd esenţial înglobarea critică a tradiţiei româneşti, nivelul de cultură contemporan, necesităţile actuale ale ştiinţei noastre literare.

Marcel Duţă

Virgiliu Ene, **Satira în literatura română. Studiu şi antologie.** Col. Sinteze, Lyceum.

Edit. „Albatros", vol. I—II, Bucureşti, 1972, 388 p. + 468 p.

Antologia alcătuită de Virgiliu Ene are meritul de a grupa, pentru întîia dată, operele cu caracter satiric care au aparţinut scriitorilor români, oferind prilejul cititorului să mediteze la evoluţia acestei specii şi să constate că literatura română cunoaşte, în acest domeniu, exemple strălucite. Fragmentele satirice reproduse în cele două volume, deşi nu sînt inedite, furnizează o interesantă imagine de ansamblu. Antologia include 131 de autori. Operele cu caracter satiric au fost alese din întreaga arie a literaturii naţionale, începînd cu creaţia populară şi croni-

carii şi sfîrşind cu scriitorii contemporani. În cadrul antologiei autorii au fost orînduiţi în ordine cronologică, iar operele în ordinea publicării lor.

Studiul introductiv urmăreşte evoluţia satirei româneşti, relevîndu-i interferenţele cu literatura universală, în special cu cea latină şi franceză, şi remarcă importanţa pe plan naţional a evenimentelor de la 1821, 1848 şi 1907, care au condus la o înflorire neobişnuită a acestei specii literare.

Fără îndoială că dificultatea de căpetenie pe care a întîmpinat-o autorul a fost selectarea operelor literare, care, în unele cazuri, este discutabilă. Acest fapt decurge dintr-o exagerată extindere a noţiunii de satiră, care trebuie să includă în mod obligatoriu elementul de *batjocură*. Vom da cîteva exemple, pentru a ilustra modul în care au fost incluse printre satire, opere care conţin doar în germene elementele speciei. Din *Letopiseţul Ţării Moldovei* al lui Ion Neculce este reprodus, un fragment care se referă la călătoria lui Duca Vodă spre Ţara leşească. Poposind într-un sat şi cerînd lapte pentru a-şi astîmpăra foamea, ţăranca răspunde domnitorului, pe care nu-l recunoscuse : „N-avem lapte să-ţi dăm, că au mîncat Duca Vodă vacile din ţară. De l-ar mînca viermii iadului cei neadormiţi". Pasajul acesta conţine mai degrabă o imprecaţie decît un portret cu elemente satirice. În cazul cronicarului muntean Radu Popescu, autorul antologiei, prin textul pe care îl reproduce, confundă verva polemică cu satira, cel dintîi element fiind doar o trăsătură a speciei literare amintite. *Psalmul lui David*, 1 şi *Psalmul lui David*, 100, aleşi din opera mitropolitului Dosoftei, conţin de fapt o profesiune de credinţă morală, fără a avea virtuţile satirice ale poeziei *Satiră Duhului meu* de Grigore Alecsandrescu, de pildă. Surprinde, de asemenea, includerea textului *Învăţătură la noembrie* de Antim Ivireanu, care pledează îndeosebi pentru consideraţia ce trebuie arătată săracilor, negăsindu-şi astfel locul potrivit în antologie. Poeziile *Doina* de Costache Negri, precum şi *Martiri şi călăi* a lui Dumitru Th. Neculuţă se situează la o distanţă apreciabilă de canoanele speciei. Trebuie să remarcăm însă, cu excepţia exemplelor de tipul celor amintite, că, în general, alegerea autorilor şi a operelor literare a fost judicios făcută.

Autologia lui Virgiliu Ene, care se adresează în special tineretului studios, reproduce pagini nu numai din opera unor maeştri consacraţi ai genului ca Ion Budai-Deleanu, B. P. Hasdeu, Anton Bacalbaşa, I, L. Caragiale, Tudor Arghezi şi alţii, ci şi din opera unor scriitori astăzi uitaţi sau mai puţin cunoscuţi ca : Ion Cantacuzino, C. D. Aricescu, Dimitrie C. Ollănescu-Ascanio, Gheorghe din Moldova şi alţii, repunîndu-i în acest mod în circulaţie. Două elemente sporesc valoarea cărţii : medalioanele istorico-literare, care preced fiecare autor, situîndu-l în epocă şi indicele final de nume. Regretăm însă lipsa unei bibliografii generale consacrată satirei, care s-ar fi dovedit deosebit de utilă.

Dar valoarea reală a lucrării mai sus discutate rezidă în perspectiva pe care o deschide asupra unei specii mai puţin studiate a literaturii române—satira şi faţetele sale —, care a fost o componentă permanentă a creaţiei autohtone de la origine şi pînă în zilele noastre.

Petre Costinescu

Relaţii româno-iugoslave*)

Între cele cîteva cărţi la care am parvenit cu prilejul celui de-al doilea *Simpozion dedicat reciprocităţilor sîrbo (iugoslavo)-române*, care a avut loc la Pančevo, în R. S. F. Iugoslavia, se află şi volumul cu *Actele* primului *Simpozion*, ţinut la Vîrşet (Vršac), la 22 şi 23 mai 1970.

*) *Actele Simpozionului dedicat relaţiilor sîrbo (iugoslavo)-române*, *Libertatea*, Pančevo, 1971, 508 p.

Apărut la *Casa de editură „Libertatea"* din Panciova, volumul cuprinde 44 de comunicări şi rezumate (în româneşte, în cazul în care comunicarea a fost ţinută în limba sîrbă, şi în sîrbeşte, dacă aceasta a fost susţinută în română), o seamă de date despre iniţierea, organizarea şi conducerea simpozionului, saluturi ale oficialităţilor sau ale unor delegaţi, o listă a participanţilor o prefaţă şi un indice de nume etc. Primul text propriu-zis este o evocare a personalităţii lui George Sp. Radojičić, 1905—1969 (autor Boško Novakovič), istoric literar şi istoric interesat de relaţiile dintre cele două ţări, decedat înainte de ţinerea simpozionului, pentru care anunţase o comunicare despre Macarie, primul tipograf muntean, dar care, negăsindu-se, i s-a reprodus din *Gutenberg -Jahrbuch*, 1960, p. 167—171, articolul intitulat *Prima tipografie valahă*, prin care mută cu un an în urmă (1507) data apariţiei *Liturghierului*, argumentînd, totodată, că Macarie tipograful nu este acelaşi cu Macarie mitropolitul, dar este aceeaşi persoană cu Macarie organizatorul primei tipografii sîrbeşti de la Cetinje (1492—1493) etc. Urmează, alfabetic, restul comunicărilor şi rezumatelor.

Nichita Adăniloaie se ocupă de relaţiile româno-sîrbe între 1874—1878, Mircea Anghelescu relevă chipul în care s-au reflectat *Serbia şi sîrbii în presa şi literatura română*, de la folclor la Gala Galaction, Dragoslav Antonijević notează, pornind de la substrat, *Cîteva trăsături comune în tradiţia folclorică a sîrbilor şi a românilor* (comunicare ce şi-ar fi lărgit şi mai mult interesul dacă avea în vedere, ca şi, în general, aceste utile şi semnificative simpozioane, şi etniile româneşti răspîndite în sudul Dunării, cu diversele lor ramuri şi împletiri în folclorul acestui mare spaţiu centrat de Carpaţi, Balcani şi Pind — fapt ce se va întîmpla la simpozionul din 1974), Cezar Apreotesei face utile *Observaţii asupra elementelor lexicale sîrbeşti în poezia populară română*, pentru ca Anton B. I. Balotă să reia o problemă de istorie şi de istorie a folclorului şi să demonstreze că între bugarştiţele (baladele) dalmate sînt cîteva cu certe origini „sirmiote şi dunărene", adică româneşti, fapt bănuit de multă vreme, dar demonstrat acum cu destulă temeinicie fără, însă, poate, a se apăsa suficient asupra substratului ancestral comun acestor ample teritorii şi asupra legăturilor ulterioare rezultate din el, care, oricît de şovăielnice, ocolite, deviate sau, în aparenţă, invizibile, pierdute, au continuat a se menţine şi a fecunda felurite aspecte ale culturii, artei şi civilizaţiei (mai cu seamă populare) ulterioare; Ion Bălan, scriitor, redactor responsabil al frumoasei reviste „Lumina", ce apare la Pančevo şi bun cercetător al trecutului, semnalează în comunicarea sa o seamă de *Rarităţi bibliografice sîrbeşti şi româneşti din trecut* (un *Tetraevangheliar* moldovenesc, din 1504, la Cetinje; un *Slujebnic* de la Moldoviţa, 1616, la mănăstirea Šišatovac etc.). Urmează Valentin Gr. Ghelaru cu un rezumat al unei comunicări ce putea fi interesantă (*Şcoala ardeleană şi renaşterea naţională sîrbă: probleme, contacte, interferenţe*), după care I. C. Chiţimia tratează subiectul *Literatura sîrbocroată veche — punte de legătură între ţările române şi Occident*, socotind că „poporul român, înainte de a avea relaţii directe, a luat contact cu cultura occidentală prin intermediul culturii a trei popoare": sîrbocroaţi, polonezi, neogreci, fapt ce, în mare, e relativ verificabil. Eleonora Costescu semnalează cîteva nume de „meşteri români care au lucrat în Banatul românesc şi sîrbesc în sec. al XVIII-lea", Emil Filip glosează „pe marginea bilingvismului sîrbo-român", iar profesorul Radu Flora, animator fervent al unor asemenea manifestări şi autor al unor documentate exegeze istorico-literare şi lingvistice (*Istoria literaturii române*, I, II, 1962—1963; *Din relaţiile sîrbo-române*, 1964; *Relaţiile iugoslavo-române*, 1968; *Relaţiile sîrbo-române*, noi contribuţii, 1968; *Graiurile româneşti din punctul de vedere al geografiei lingvistice*, în l. sîrbă, 1969; *Literatura română din Voivodina*, 1971 etc.), identifică autorul *Epitomului*, tradus de D. Ţichindeal, în Dionisie Novaković, 1705—1767, stabilind, în acelaşi timp, că partea a III-a a *Epitomului* îi aparţine lui Ţichindeal însuşi. Nikola Gavrilović relatează despre eforturile făcute în vederea înfiinţării unui seminar sîrbo-român la Timişoara în sec. XVIII, Dorin Gămulescu referă în legătură cu influenţa sîrbocroată asupra românei (de fapt, numai asupra dacoromânei, împrejurare ce poate limita temeinicia unor aserţiuni ale sale, întrucît unele influenţe puteau fi meditate de istroromână, meglenoromână şi mai ales de aromână, cum au sugerat şi dovedit

pe alte materiale Weigand, Capidan, T. Papahagi şi alţii), Sava Iancovici asupra ziarului „Slavenska Sloga" (1895) din Turnu-Severin, prof. Miodrag Ibrovac evocă personalitatea lui N. Iorga (pe care l-a cunoscut personal) şi eforturile lui în promovarea unor relaţii ample între cele două popoare, Tr. Ionescu-Nişcov punctează „contacte între diplomatica română şi cea sîrbă în sec. XIV şi XV", Tanasije Jovanov relevă în Teodor Janković de Mirijevo un promotor (în 1773—1782) al şcolilor româneşti şi sîrbeşti din Banat, Miodrag Jovanović insistă convingător asupra specificului picturii bănăţene bisericeşti din sec. XVIII şi XIX, Dušan Jović notează „interferenţe lingvistice româno-sud-slave pe teren caraşovean", Vukosava Karanović aduce date noi în legătură cu „donaţiile băneşti ale cneazului Miloš Obrenović pentru şcolile şi bisericile din Ardeal", Arpad Lebl relevă colaborarea sîrbilor şi românilor din fostul imperiu hasburgic între 1895 şi 1918, Damaschin Mioc scrie despre „istoria banatului iugoslav în cronicele lui Nicolae Stoica de Haţeg", iar Dušan Nedeljković vine cu un veritabil studiu despre „motivul comun al mesajului eroului mort în poezia populară sîrbă şi română", încît numai simpla înşiruire de pînă acum poate da o imagine asupra bogăţiei de fapte puse în lumină la acest prim simpozion, asupra diversităţii domeniilor abordate. De aceea, pentru a ilustra şi mai complex varietatea aspectelor comparatiste avute în vedere, entuziasmul cu care s-a pornit în realizarea şi menţinerea unui nivel înalt al acestor simpozioane, amintim în continuare comunicări precum *Voievodul Dan în poezia orală sîrbocroată* de prof. Vladan Nedić, *Contribuţia sîrbilor la deschiderea Preparandiei din Arad*, de Dragoljub Novakov, *Influenţa palatalizării române în diferenţierea limbilor sud-slave* de Milivoj Pavlović, ori contribuţii ca a lui Nicola Petrović despre relaţiile româno-sîrbe între 1848—1875, a lui Vasile Popeangă despre iluminismul, contaminat de al transilvănenilor, al lui Grigore Obradovici (nepotul lui Dositei, cel tradus de Ţichindeal), a lui Dan Popescu referitoare la istoricul presei bănăţene pînă la primul război mondial, a lui Gligor Popi despre personalul didactic al institutului clerical sîrbo-valahic din Vîrşet (1822—1864) sau cea scrisă de Vukica Popović despre pictorul Ştefan Teneki. Alexandru Rusu semnalează cîteva documente româno-iugoslave inedite, Cristea Sandu se ocupă de *Baba Novac în eposul român şi sîrb*, Momčilo D. Savić cercetează *Exprimarea trecutului în publicistica sîrbocroată şi română* (are şi o lucrare mai amplă despre *Funcţiile de bază ale aoristului sîrbocroat şi ale perfectului simplu românesc, în lumina limbilor române şi balcanice* tradusă în româneşte de Emil Filip, Panciova, 1972), traducătoarea avizată Voislava Stojanović propune o sugestivă panoramă a *literaturilor iugoslave în România*, Ion Gh. Şendrulescu cercetează relaţiile dintre Ţara Românească şi Serbia între 1829—1848, Pavao Tekavčić propune o etimologie românească pentru un verb croato-sîrb, Theodor Trâpcea relevă un amănunt inedit despre o răzmeriţă a românilor transilvăneni, consemnat în jurnalul lui Sava Tekelija (1761—1842), cunoscut la noi drept „cărtitoriul" de la Halle, cu care a polemizat Damaschin Bojîncă în chestiunea originii românilor, Victor Ţîrcovnicu semnalează prezenţa lui *Dositej Obradović în Moldova*, Milan Vanku punctează *Relaţiile culturale iugoslavo-române în cadrul Micii înţelegeri*, Constantin N. Velichi scrie despre sîrbi şi mişcările de la Brăila între 1841—1843, Virgil Vintilescu relevă *Prezenţe sîrbeşti la Ioan Slavici*, Mirko Živković se ocupă de *Dositej Obradović şi românii*, ceea ce face ca, în ansamblu, acest volum să fie nu numai o foarte serioasă promisiune în legătură cu adîncirile pe care le vor aduce cele cu lucrările următoarelor simpozioane, dar şi un instrument de lucru interesînd specialişti din domenii neaşteptat de variate. Este şi motivul pentru care am încercat această prezentare globală a lui. El reprezintă şi un moment al relaţiilor culturale iugoslavo-române, un punct al comparatismului demn de luat în seamă. Extinderea sincronică şi diacronică a cercetărilor de acest fel, lărgirea spaţiilor geografice şi de cultură de investigat (lucru pe care prospectul simpozionului din acest an ne lasă a-l întrezări într-un chip cel puţin mai promiţător decît cele două precedente), invitarea eventuală a unor specialişti din alte ţări etc., sînt de natură a spori constant interesul unor asemenea manifestări.

Cît priveşte al doilea *Simpozion dedicat reciprocităţilor sîrbo (iugoslavo)-române în domeniul literaturii populare* (al treilea, denumit *iugoslavo-român*, are în vedere mai ales *interferenţele lingvistic-dialectale şi paralelismele filologice*), la care am luat parte, împreună cu alţi specialişti din România (de la *Institutul de istorie şi teorie literară „G. Călinescu"* au mai participat Mircea Anghelescu şi I. C. Chiţimia), acesta a fost organizat de *Societatea de limba română* (preşedinte prof. dr. Radu Flora) din Provincia Socialistă Autonomă Voivodina, *Facultatea de filozofie* din Novisad şi *Facultatea de filologie* din Belgrad, cu concursul altor instituţii locale şi centrale din Iugoslavia. Au participat cu comunicări, aproape 50 de cercetători din România şi Iugoslavia, care au dezbătut timp de trei zile, în sala de conferinţe şi spectacole a palatului administrativ din Panciova (cca. 60 000 locuitori ; aprox. 15 km. depărtare de Belgrad), diverse aspecte ale relaţiilor dintre poporul nostru şi cele din Iugoslavia, reflectate cu deosebire în folclor şi păstrate de acesta (unii cercetători abordînd şi chestiuni de limbă, istorie, istoria culturii etc., privitoare la relaţiile avute în vedere). În mare, comunicările au vizat mai ales cîteva dintre aspectele mai importante ale relaţiilor respective. Autori ca Ion Bălan, Ileana Dorina Bulic, Victoria Frîncu, Dorin Gămulescu, Ion Lăudat, Eugen Marinescu, Miodrag Miloş, Ioan Pătruţ, Dan Simonescu (care a publicat şi o scurtă cronică a simpozionului în „Revue des études sud-est européennes", nr. 2/1973), Barbu Theodorescu, Virgil Vintilescu s-au preocupat de istoria cercetării folclorului în cele două ţări. Alţii (Ilija Nikolić, Dragoljub Novakov, Ioan Ocolişan, Octav Păun, Miodrag V. Stojanović) de diverse motive folclorice comune, alţii (Mircea Anghelescu, I. C. Chiţimia, Vukosava Karanović, Dušan Nedeljković, Vuk Nedeljković, Vladan Nedić, Leposava St. Pavlović) de unele personaje comune, reale sau imaginare. Alţi autori au avut în vedere momente etno-sociologice prezente în folclorul popoarelor respective (Dragoslav Antonijević) sau o seamă de obiceiuri generatoare de literatură (Radu Flora, Mirjana Maluckov), unii au relevat felurite paralelisme lexicale şi stilistice sîrbo-române (Cezar Apreotesei, Emil Filip, Marin Petrişor, Momčilo D. Savić) sau muzicale şi picturale (Emilia Comişel, Milica Ilijin, Virgil Medan, Vukosava Popović, Ghizela Suliţeanu, Th. N. Trâpcea), cîţiva (Vasile Adăscăliţei, Petru Caraman, Virgil Florea, George Muntean, Dumitru Pop, Cristea Sandu) prezentînd comunicări în legătură cu posibilităţile de încadrare a unor aspecte, motive, teme etc. ale literaturilor populare discutate în spaţiul carpato-balcanic sau într-unul încă mai cuprinzător.

Aşa se face că în ansamblu simpozionul a prilejuit o confruntare remarcabilă a unor puncte de vedere, înfăţişarea cîtorva dintre rezultatele obţinute şi sugerarea unor căi noi de investigaţie, comune sau separate (Dušan Nedeljković, a cărui comunicare se publică în nr. de faţă al revistei noastre a propus, spre exemplu, înfiinţarea unui centru internaţional pentru studierea snoavei), constituind astfel o certă izbîndă ştiinţifică a participanţilor din cele două ţări şi nu numai a lor. O seară literară organizată de casa de presă *Libertatea* (al cărei preşedinte, Aurel Gavrilov, este şi un remarcabil critic literar), în cadrul căreia au citit din scrierile lor o seamă de poeţi şi prozatori (Mihai Avramescu, Ion Bălan, Mile Biskuplianin, Ilin Birto-Dragutin, Miodrag Miloş şi George Vlaić, din România luînd parte poeta Adela Popescu), un spectacol folcloric susţinut de reprezentativele ansambluri populare din Uzdin şi Panciova şi de orchestra de muzică populară din Begheiţi, scurte deplasări la Belgrad şi o excursie cu autocarul de o zi în agreabila companie a cîtorva dintre gazde (Aurel Gavrilov, Milan Vanku şi alţii), au conferit un plus de interes şi diversitate simpozionului. Un viu concurs la organizare, desfăşurare şi popularizare au adus revistele *Lumina* şi *Libertatea*, ca şi postul de radio Novi Sad, ai cărui conducători şi reporteri de la emisiunea în limba română (Ion Marcoviceanu, Slavco Almăjan şi alţii) au fost prezenţi tot timpul la lucrări, luînd interviuri, solicitînd păreri, încît au contribuit şi pe această cale la crearea unui climat agreabil. De asemenea, forurile

provinciale de partid şi de stat, diverşi oameni de cultură au făcut totul ca amintita manifestare ştiinţifică să aibă asigurate toate condiţiile cuvenite. S-a reluat astfel şi se dezvoltă o tradiţie ale cărei rezultate duc la contribuţii ştiinţifice de care va trebui ţinut tot mai mult seama.

George Muntean

Rigas,

Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἐραστῶν. Ἐπιμέλεια Παναγιωτης Σ. Πίστας (Νέα Ἑλληνικὴ βιβλιοθήκη),

Atena, 1971, LXXVI + 233 pag.

Figura cunoscutului revoluţionar grec Rigas Velestinlis, martir al naţiunii, arestat şi executat în 1798 de către autorităţile reacţionare turceşti, a cărui activitate s-a desfăşurat vreme îndelungată în Ţara Românească, unde avea nu numai interese domestice, ci şi prieteni şi poate chiar rude, a făcut de multă vreme obiectul unor întinse cercetări din partea istoricilor. Abia după ultimul război mondial şi mai cu seamă în ultimii zece-cincisprezece ani, opera sa literară începe să preocupe mai intens şi pe istoricii literaturii, în această perioadă plasîndu-se cîteva contribuţii esenţiale cu privire la versurile şi la traducerile sale literare, precum şi la răspîndirea lor în Grecia şi în Balcani. Alături de alţi cunoscuţi cercetători greci şi români care au studiat aceste probleme (L. Vranoussis, J. Thomopoulos, Ariadna Camariano-Cioran, N. Camariano, Al. Duţu etc.), cercetătorul Panaiotis Pistas din Salonic a publicat cîteva studii importante privitoare la problema paternităţii versurilor din traducerile lui Rigas şi ale altor versuri care i-au fost atribuite [1]. Preocupările sale continui în această direcţie sînt valorificate acum într-un vast studiu introductiv care precede o nouă ediţie din traducerea lui Rigas Σχολεῖον τῶν ντελικάτων, ἐραστῶν, apărută în 1971 în colecţia Νέα Ἑλληνικὴ βιβλιοθήκη.

Autorul foloseşte acest prilej pentru a reexamina în întregime problema creaţiei literare a lui Rigas, a anilor săi de formaţie, precum şi a raporturilor dintre traducerea sa (pe alocuri mai mult o adaptare) şi originalul francez al lui Restif de la Bretonne. Dincolo de stabilirea exactă a ceea ce datoreşte Rigas modelului francez şi a împrumuturilor din versurile greceşti ale epocii, problemă în care, cu toate descoperirile autorului, rămîn încă unele puncte de întrebare (p. 37), studiul său insistă asupra semnificaţiei în sine pe care o are această traducere atît în configuraţia întregii opere a lui Rigas, cît şi în literatura epocii. Departe de a fi un simplu divertisment, aceasta preludează şi anunţă într-o manieră mai voalată direcţia revoluţionară a activităţii sale, nuvelele erotice cuprinse aici exaltînd de fapt spiritul de libertate, morala naturală şi nu cea a convenţiilor absurde. Panaiotis Pistas dezvoltă şi argumentează astfel teza schiţată încă din 1960 de J. Thomopoulos [2], plasînd opera lui Rigas în atmosfera specifică a vremii şi a preocupărilor autorului său.

Completată cu un tablou cronologic al vieţii şi activităţii lui Rigas, comparativ cu evenimentele esenţiale ale vieţii spirituale din Grecia şi din Europa, cu un glosar şi cu cîteva extrase

---

[1] O vastă şi sugestivă panoramă a cercetărilor recente asupra figurii lui Rigas publică Cornelia Papacostea-Danielopol: *Rigas Velestinlis et les recherches contemporaines*, în „Revue des Études Sud-Est Européennes", XI (1973), nr. 4, p. 563—567.

[2] Jean A. Thomopoulos, *L'Original de l'Ecole des amants délicats" de Rhigas Velestinlis*, în „Byzantinisch-neugriechische Jahrbucher", Bd. XVIII (1960), p. 22—23.

din întinsa bibliografie critică referitoare la autor, ediţia îngrijită şi prefaţa lui Panaiotis Pistas sînt o excelentă introducere nu numai în opera lui Rigas, ci şi în viaţa culturală şi literară a epocii. Indispensabilă cercetătorului operei lui Rigas, ea este de o neîndoielnică utilitate şi pentru cercetătorul vieţii culturale româneşti a epocii, versurile şi traducerile lui Rigas circulînd — atît în greceşte cît şi în traducere românească — şi la noi. Dealtfel trebuie remarcat că autorul studiului cunoaşte perfect şi foloseşte şi bibliografia românească a problemei.

Mircea Anghelescu

Serge Doubrowsky, **Pourquoi la nouvelle critique**

Conceput ca o replică la pamfletul lui Raymond Picard [1], eseul polemic al lui Serge Doubrowsky[2] este, în fapt, şi o veritabilă introducere critică, colorată existenţialist, în noile curente ce se manifestă în cadrul culturii franceze contemporane. Subintitulată *Critică şi obiectivitate*, lucrarea lui S. Dobrouwsky nu-şi propune să fie o replică a „noii critici", atacate violent de R. Picard, care-l avea în vedere în principal pe J. P. Weber, cît să interogheze şi să se interogheze asupra destinelor conjugate ale criticii şi ale literaturii. În scurta *Postfaţă în chip de prefaţă* autorul îşi enunţă cu claritate intenţiile care l-au condus la decizia de a-i replica lui Picard, şi dincolo de acesta, unei întregi şcoli de estimare a literaturii, provizoriu numită „tradiţionalistă" (adică universitară). Căci, conchide el la sfîrşitul acestei *Postfeţe*. . ., problema nu se reduce la o dispută între vechi şi moderni, ceea ce ar aduce confruntarea în terenul comod al eternului decalaj diacronic între generaţiile intelectuale, ci la o înfruntare directă, care se cristalizează în însuşi interiorul modernilor, între două mentalităţi opuse polar, care derivă din două moduri epistemologice diferite de considerare a literaturii. Nu există „o nouă critică", aşa cum există „un nou roman" (adică un corpus de opere care să reflecte o omologie ideologică), în sensul „new-criticism"-ului anglo-saxon (care, dealtfel, precede la două zeci de ani „noua critică"), ci numai „noi critici", diferenţiaţi, şi e arbitrar, dacă nu ridicol, să aşezi sub aceeaşi etichetă critici ca Barthes şi Goldmann, Starobinski şi Poulet („Noua critică" e un termen „aflat la jumătatea drumului între conştiinţa legitimă a unei inovaţii şi sloganul publicitar"; p. 3). Coeziunea ei se exprimă doar prin faptul că reprezintă o deschidere spre modernitate a criticii universitare. Aşa cum spuneam, nu există o „ceartă a vechilor cu modernii"; există numai două tipuri de estimare a literaturii, care ţin de o opţiune metodologică. În consecinţă, dezbaterea are loc între cei care postulează o descifrare obiectivă a operei literare, după modelul ştiinţelor umaniste, şi cei pentru care orice interpretare implică o întreagă filozofie a subiectivităţii. Astfel privind faptele, controversa dintre Barthes şi Picard e fundamental fără obiect susţinîndu-se doar în virtutea unei incompatibilităţi de limbaj. Amîndoi pornesc de la o relaţie subiect-obiect în raportul critic-operă, presupunînd, aşadar, un caracter implicit de *obiectivitate* a operei literare, o obiectivitate particulară care cere o abordare de tip obiectiv : analiză stilistică, istorică, psihologică, de tip tradiţional sau, în vremea din urmă, odată cu dezvoltarea remarcabilă a ştiinţelor umaniste, demersuri psihanalitice, lingvistice, sociologice. Opera însă, spune

---

[1] *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, J. Jacques Pauvert, 1965.

[2] Serge Doubrowsky este, între altele, autorul unui volum de povestiri *Le jour S* (Mercure de France, 1963) şi al unui important studiu (*Corneille şi dialectica eroului*, Gallimard, Bibliothèque des Idées).

Doubrowsky, e un fals obiect, un obiect-subiect, cifra unei existenţe subiective (... critica adevărată... nu e un tip special de cunoaştere avînd literatura drept obiect, *„ci numai o ramură particulară a literaturii care are literatura ca subiect"* ; p. 249).

Eroarea comună „lui Barthes şi lui Picard e o eroare de metodă, susţinută şi de faptul că în ştiinţele umaniste, spre deosebire de cele pozitive, există o identitate parţială a obiectului şi subiectului cercetării". Avînd literatura ca subiect, critica nu poate pretinde decît statutul unei „psihanalize existenţiale". Opera literară e un analogon al vieţii, al existenţei umane. Opera, ca şi actul existenţial, este o sinteză provizorie, adică o expresie simbolică a elanului unei existenţe, care nu devine comprehensibilă decît din perspectiva mişcării globale care susţine şi articulează fiecare din momentele discontinui... A defini elanul existenţial al operei înseamnă pentru critic a regăsi la scriitor cogito-ul pre-reflexiv, adică această primă percepere de către conştiinţă, şi a raporturilor efective pe care le stabileşte cu ea... (p. 200—201).

Explicîndu-şi reacţia violentă a criticii tradiţionale („O imensă maşină de tradus originalul în banal") faţă de manifestările „noilor critici", prin faptul că aceştia au violat o anumită „ordine a limbajelor", Doubrowsky se distanţează şi de negaţia absolută pe care o implică momentul structuralist. Formalismul interpretărilor „obiectiviste" ţine de o anumită filozofie a limbajului pe care Barthes a expus-o foarte clar dealtfel : „Lumea există şi scriitorul vorbeşte, iată literatura. Obiectul criticii este însă foarte diferit : nu lumea ci un discurs, discursul altuia : e un limbaj *secund* sau *meta-limbaj* (cum spun logicienii), care se exercită asupra unui limbaj prim sau *limbaj-obiect*" (*Eseuri critice*, p. 255). „Dacă critica nu este decît un meta-limbaj", spune mai departe Barthes, asta vrea să însemne că sarcina ei nu e în nici un fel să descopere « adevăruri », ci numai « validităţi ». În sine, un limbaj nu e adevărat sau fals, el e valid sau nu : valid, adică constituind un sistem coerent de semne"... Ajungem, aşadar, la statutul fatalmente irealist al literaturii care nu poate „evoca" real decît prin releul limbajului cu realul, releul fiind el însuşi într-un raport instituţional, şi nu natural (p. 264). Limbajul, obiectează Doubrowsky, nu poate fi însă conceput fără o dimensiune transcedentală, care e unul din sensurile majore ale existenţei operei literare : semnificantul nu poate fi rupt de semnificat, nici literarul de existenţial (p. 90) . Cum a arătat deja Heidegger în *Sein und Zeit*, articulaţia limbajului e într-un anume fel ea însăşi articulată pe articulaţia lumii : există un raport ontologic cu realul. Limbajul nu poate fi judecat numai după carenţa şi funcţionalitatea lui semiotică, ci după eficacitatea prizei sale la real. Opere care să se susţină exclusiv prin limbaj nu există : această nostalgie flaubertiană este denunţată de Doubrowsky ca fiind un mit al conştiinţei moderne şi o formă a alienării ei. Organizarea „semnificanţilor", după expresia lui Barthes, „structurile literare", după cea a lui Picard, nu este o realitate autonome. „Condiţia însăşi care defineşte pragul absolut al literaturii este şi aceea care îi permite să se angajeze... Cartea e un *analogon* prin care scriitorul vizează lumea, chiar dacă numai pentru a o nega sau a fugi de ea" (pp. 94—99). Literatura nu e, cum crede Barthes, „întrebarea, mai puţin „răspunsul", ci, dimpotrivă, suma răspunsurilor posibile la întrebările pe care şi le pune un om şi, prin el, o epocă, o civilizaţie şi, la limită, umanitatea" (p. 93). Dialectica interogaţiei, conchide Doubrowsky, nu admite o separare a întrebării de răspuns, o privilegiere arbitrară a unei literaturi a Întrebării sau Răspunsului : „Suspendarea sensului are o semnificaţie : e şi acesta un mod de a răspunde" (p. 94). Criticii îi incumbă, aşadar, nu un rol de *explicare*, ci unul de *explicitare*. Aflată într-o relaţie internă cu literatura, critica îşi poate concede statutul unui *alter ego* al literaturii, voindu-se, la niveluri de expresie diferite, „cifra integrală a existenţei umane în limbaj" (p. 251—257). Critica şi literatura se află într-un raport de descifrare reciprocă (*ibid.*). La întrebarea „Ce e critica?" S. Doubrowsky răspunde : „o anumită experienţă a literaturii care poate fi condusă la mai multe nivele", recuzînd astfel iritarea „tradiţionaliştilor" vizavi de pluralitatea limbajelor critice. „Se poate spune deci orice, despre orice" ; „Criticul e într-adevăr liber să-şi aleagă limbajul, sau... nivelul semnificativ, dar odată alegerea făcută el se anagajează într-un sistem

rigid de constrîngeri și exigențe" (p. 83). Ceea ce nu vrea să însemne constituționalizare a « scepticismului », ci să indice doar o opțiune de sistem : dialectica comprehensiunii critice ne arată, de altfel, că ambiguitatea operei, din care criticul secționează un aspect anume, impune, într-un anume fel, alegerea metodei.

Remarcabilă prin combativitate și diversitatea ideilor și a sugestiilor, cartea lui S. Doubrowsky incită, chiar dacă orientarea filozofică a autorului e clar discutabilă. Însă, aspectele privind statutul criticii, notele vizînd aspecte majore ale literaturii au o indiscutabilă valoare și fertilitate implicită, pe care orice cititor avizat le degajă fără dificultăți, chiar dacă și fără adeziune.

Viorel Dârja

José Luis Martín, **Critica estilistica,** Madrid, Gredos, 1973, 410 p.

Autorul acestei lucrări este născut în Porto-Rico în 1921, și-a obținut doctorul în Filozofie și Litere la Universitatea Columbia din New York și lucrează ca profesor la Universitatea din Illinois. Personalitate multilaterală, s-a afirmat atît în domeniul creației (ca poet, romancier și eseist) cît și în acela al criticii literare (cu două studii de stilistică aplicată și o panoramă a literaturii hispano-americane contemporane).

„Critica stilistică", rodul a douăzeci de ani de cercetări ale autorului în acest domeniu, se deschide cu un elogios prolog al lui Helmut Hatzfeld, în care acesta arată că José Luis Martin se înscrie pe orbita încărcată de glorie a școlii „idealiste" a lui Vossler-Spitzer și Amado și Dámaso Alonso, continuînd-o în epoca structuralismului modern într-o interesantă încercare de conciliere a liniei estetice de tip Croce-Vossler cu linia anti-estetică a unor De Saussure-Bally. Felicitîndu-l pentru rezultatele obținute, Hatzfeld formulează totuși, în finalul prezentării sale, unele rezerve cu privire la concepția autorului portorican asupra criticii literare. „Pentru mine nu încape îndoială că — spune Hatzfeld — *critica stilistică, îmbrățișînd mult mai puține aspecte* decît critica generală, nu se poate substitui aceleia, în vreme ce profesorul Martín nu admite nici un fel de altă critică decît critica stilistică" (p. 11), nefiind convins, cel puțin teoretic, nici de existența unei științe a literaturii ca atare.

Cartea profesorului portorican de care ne ocupăm cuprinde, după un cuvînt înainte de mulțumire celor care au ajutat-o să apară, o introducere, trei secțiuni (totalizînd 3° de capitole), concluzii și o bibliografie selectivă, limitată la aria lucrărilor teoretice, care numără totuși nu mai puțin de 524 de titluri.

În introducere, autorul arată care este scopul lucrării sale : „să ofere o operă de ansamblu, care să fie în același timp text de studiu pentru inițierea în Critica Stilistică a universitarilor care urmează să se specializeze în această disciplină și prezentare teoretico-tehnică pentru profesorii și specialiștii care o vor putea utiliza ca lucrare de referință" (p. 18), recomandîndu-se *consultarea concomitentă a Glosarului de stilistică* pe care același autor îl are în prezent sub tipar.

Partea I a lucrării se intitulează „Teorie preliminară" : pornind de la definițiile bazice relaționate cu termenul de stilistică și cu disciplinele înrudite cu aceasta, se studiază mai întîi *conceptele vechii retorici tradiționale, apoi* se întreprinde un studiu comparativ preliminar între critica tradițională și critica stilistică, punîndu-se în discuție falsa dihotomie între fond și for-

mă şi trecîndu-se după aceea la prezentarea demersului critic modern, care trebuie să consiste, după J. L. Martín, într-o abordare ştiinţifico-estetică a operei literare, deopotrivă ferită de subiectivismul necontrolat al criticii tradiţionale şi de atomismul pulverizant al analizei de tip statistic.

După această „intrare în materie" cu caracter eseistic,ale cărei teze principale vor fi reluate şi adîncite în partea finală a cărţii autorul întreprinde, în secţiunea a doua, o prezentare succintă şi totuşi detailată a „Evoluţiei istorice a stilisticii" de la origini şi pînă astăzi : el porneşte de la „Antecedentele orientale îndepărtate" — literaturile egipteană, asiro-babiloniană, indiană şi chineză — şi „apropiate" — literaturile arabă, persană, ebraică —, ca şi de la literaturile indigene din America, trecînd apoi la critica grecească înainte şi în timpul lui Aristotel, la critica romană, la cea predantescă şi dantescă, la teoriile prerenascentiste şi renascentiste, la secolul XVIII în Franţa, Anglia, Germania, Italia şi Spania, pentru a ajunge treptat la secolul XIX şi începutul celui de-al XX-lea, cu Saussure şi Bally, sfîrşind cu reprezentanţii mai importanţi ai stilisticii secolului nostru, de la Bally la Hatzfeld, trecînd prin Croce, Vossler, Spitzer etc. Această a doua parte a cărţii, extrem de preţioasă, după părerea noastră, prin datele furnizate şi mai cu seamă prin coerenţa exemplară cu care sînt sintetizate într-o adevărată micro-istorie a stilisticii universale, cum nu ne amintim să mai fi întîlnit pînă la ora actuală (dacă lăsăm la o parte bibliografiile critice ale lui Hatzfeld), — se încheie cu un scurt capitol proiectat spre viitor şi intitulat „Destinul stilisticii" : se arată în el starea de confuzie care domneşte la ora actuală în cîmpul acestei discipline, formulîndu-se teza conform căreia locul criticii literare tradiţionale este chemată să-l ia Critica Stilistică, ca singură „ştiinţă" posibilă a studiului literaturii, cultivatorii ei trebuind să se numească în loc de stilisticieni, analişti sau pur şi simplu critici, „stilologi".

Partea a treia a cărţii, cea mai amplă şi cea mai originală în ceea ce priveşte contribuţia autorului, tratează tocmai aspectul concret al „Cercetării stilistice", aşa cum o concepe teoreticianul portorican. După ce o delimitează net de lingvistică, arătînd că prin critica stilistică înţelege" critica literară care utilizează ştiinţa într-o fază a metodei sale de cercetare, fără a deveni, pentru aceasta, o ştiinţă" (p. 184), autorul trece la expunerea „triunghiului" său critic împrumutat din ştiinţele naturii : ipoteză — experiment — teorie, devenite la J. L. Martín „teză — analiză — sinteză".

În ceea ce priveşte „teza" (cap. 17), se arată că în critica stilistică se cere în primul rînd multă intuiţie, cu ajutorul căreia să se formuleze o ipoteză iniţială, rezultată în urma unui prim contact cu opera, urmînd ca analiza să o confirme sau să o modifice, iar sinteza să o rafineze. În privinţa analizei stilistice, autorul oferă, în nouă capitole succesive, de structură similară (şi anume : expunere introductivă — schiţă de aplicaţie experimentală — discuţii), o serie de preţioase modele de abordare a operei din diverse unghiuri de vedere, cum ar fi : structura, tematica, caracterizarea personajelor, simbolistica, tropologia, morfosintaxa, lexicologia, fonologia şi metrica. De asemenea, sînt menţionate în „Addenda" alte unghiuri de abordare posibile, cu caracter opţional, ca influenţele şi izvoarele, biocritica* (sau critica biografică) etc.

În sfîrşit, capitolul penultim al cărţii (29) se ocupă de sinteza valorativă chemată să dezvăluie *a posteriori*, „unitatea şi unicitatea" operei studiate. Cum arată autorul, „prin intermediul tezei aprioristice am făcut o prognoză ; prin analiza ştiinţifică am obţinut un diagnostic al operei ; în final, cu sinteza, ajungem la gnoză" (p. 371). Capitolul 30, cel final, se referă la o serie de „aplicaţii literare şi neliterare ale stilisticii", în domenii cum ar fi : cursurile de literatură, studiile de

---

* „Prin *biocritică*, autorul înţelege exact" o sinteză a biografiei autorului studiat şi rezumatul critic al lucrărilor celor mai importante publicate despre el", care poate fi publicată" „la începutul sau la sfîrşitul unei cercetări literare " (p. 364).

literatură comparată, traducerile comparate, reconstituirea textelor pierdute etc., autorul arătînd la sfîrșit că, după părea sa, „Critica stilistică este primordial o disciplină literară. A fost creată pentru literatură și în cadrul acesteia trebuie să și rămînă. Își poate împrumuta serviciile în alte domenii, dar specializarea ei ține de literatură" (p. 377).

Chiar dacă teza de bază a cărții — aceea a semnului de identitate plasat între critica literară și cea stilistică — este discutabilă și se pretează la suficiente contra-argumente, lucrarea mai sus prezentată are o indiscutabilă utilitate, am spune că în primul rînd informativă, asupra istoricului și stadiului actual al problemei, și, totodată, practic-aplicativă, de inițiere în tehnica analizei sistematice. Păcat că uneori, mînat de un didacticism exagerat, autorul coboară pînă la indicații elementare — și nici măcar direct legate de temă (cum ar fi normele alcătuirii unei bibliografii sau a unei liste de abrevieri !) — și că, în dorința de a-și convinge cît mai deplin cititorii, recurge la unele repetiții obositoare, care par să amenințe la un moment dat cu umbrirea interesul real pe care îl prezintă neîndoios această ambițioasă și originală încercare teoretică a profesorului portorican la care ne-am referit, continuator modern, dacă putem spune așa, al unei fructuoase orientări tradiționale, căreia el încearcă să-i deschidă noi perspective.

Domnița Dumitrescu

Guillermo de Torre, **Historia de las literaturas de vanguardia,**

Madrid, Guadarrama, 1971, vol. I—366 p., vol. II—344 p., vol. III—297 p.

„Istoria literaturilor de avangardă" a fecundului poet, critic de artă, eseist literar și estetician Guillermo de Torre* (1900—1971) este, fără îndoială, una din cărțile clasice ale culturii spaniole. Într-o primă formă, „preliminară", cum o numește autorul, s-a publicat în 1925, în plină epocă poetico-iconoclastă, sub titlul de *Literaturas europeas de vanguardia* (Literaturi europene de avangardă), fiind, așa cum a scris chiar Guillermo de Torre — el însuși poet „ultraist" — „mai degrabă decît o panoramă critică a ism-elor literare care atunci au sfîșiat zările... în esență un act de credință, o profesiune de entuziasm".

Patruzeci de ani mai tîrziu, în 1965, avea să apară ediția definitivă, adusă la zi, corectată și amplificată pînă la cuprinderea ariilor de peste ocean inclusiv (ceea ce explică dispariția precizării de europensim din titlu), ediție recent reeditată în colecția universitară „de buzunar" Punto Omega, de largă circulație și de nu mai puțin largă accesibilitate marilor mase de cititori. Căci, paradoxal, așa cum remarca autorul, „această carte închinată unor teme minoritare a găsit astăzi o audiență masivă", mai cu seamă în rîndurile publicului intelectual tînăr.

Cele trei volume de care ne ocupăm însumează o introducere și 14 capitole, urmate, fiecare, de cîte o amplă bibliografie asupra temelor tratate în cuprins. În „Introducere", după ce explică motivele care l-au îndemnat la reeditarea acestei lucrări sub forma ei actuală, G. de Torre definește conceptul de avangardă în sens larg și schițează, în linii generale, evoluția literaturilor experimentale pe care le acoperă și succesiunea generațiilor care i-au dat naștere,

* Autor, între altele al unor importante lucrări de literatură și artă precum : *Itinerario de la nueva pintura española* (Montevideo, 1931), *Vida y arte de Picasso* (Madrid, 1936), *Menéndez y Pelayo y las dos Españas* (Buenos Aires, 1943), *G. Appolinaire : su vida, su obra, las teorías del cubismo* (B. Aires, 1946), *Valoración literaria del existencialismo* (B. Aires, 1948), *Problemática de la literatura* (B. Aires, 1951), *Claves de la literatura hispanomaericana* (Madrid, 1959), *Minoría y masas en la cultura y el arte contemporáneo* (Madrid, 1962), *La difícil univérsalidad española* (Madrid, 1965) *Vigencia de Rubén Darío y otras páginas* (Madrid, 1969), *Del 98 al Barroco* (Madrid, 1969), *Doctrina y estética literaria* (Madrid, 1970), *Nuevas direcciones de la crítica literaria* (Madrid, 1970), ș. a.

terminînd aceste preliminarii printr-o serie de interesante consideraţii cu privire la funcţia criticii literare în concepţia sa.

Primul capitol al cărţii este închinat „Futurismului", acelui curent care, după G. De Torre, „a fost program şi nu operă,.. gest în aer şi nu înfigere de rădăcini" : se începe prin a se trasa un istoric al mişcării, începînd de la primul manifest publicat în „Le Figaro", la 22 februarie 1909, se face apoi prezentarea futurismului italian şi a personalităţii lui Marinetti, „grandios mitoman al modernolatriei", cum îl numeşte autorul, după care se expun filiaţiile futurismului : Whitman, Verhaeren, D'Annunzio şi Kipling, şi „sciziunile" lui : Papini, Soffici, Prezzolini etc. Ultima parte a acestui capitol cuprinde „Perspectiva internaţională" a curentului : Portugalia şi Rusia (îndeosebi Hlebnikov şi Maiakovski), ca şi influenţa futurismului asupra dadaismului.

Capitolul II este dedicat „Expresionismului" german şi numelor sale celor mai importante : Trakl, Werfel, Brecht etc. Capitolul III, „Cubismul", începe prin a stabili distincţiile între variaţia literară şi varianta plastică a acestui curent, continuînd printr-o sistematizare coerentă a principiilor sale esenţiale, cum ar fi : depăşirea realităţii aparenţiale, ilogismul, antiintelectualismul, antisentimentalismul, sensul planetar, umorul etc., şi cu prezentarea „generaţiei cubiste" în frunte cu Appolinaire, Max Jacob, Blaise Cendrars, Jean Cocteau, Pierre Reverdy, Paul Morand, André Salmon şi alţii. Sînt trecute în revistă apoi două curente înrudite cu cubismul, anume nunismul lui Pierre Albert Birot şi simultaneismul sau poliplanismul lui Nicolàs Beauduin.

Capitolul IV, ultimul din primul volum, cuprinde „Dadaismul" : geneza, definiţii, manifestele lui Tzara, situaţie istorică, ambianţă, personaje centrale etc. Sînt prezentate apoi protodadaismul din SUA, dadaismul german, elveţian, parizian, apogeul anilor '20, declinul, procesul lui Barrès, disoluţia finală, ultimele episoade.

Volumul II se deschide cu capitolul V, foarte amplul, dedicat „Suprarealismului" : diferenţele şi afinităţile cu Dada (din a cărui coastă sau cenuşă s-a spus că a luat naştere), preoriginile, primul manifest al lui Breton, epoca anilor 40, legăturile cu romantismul, procedeele tehnice specifice, antecesorii idolatrizaţi : Lautréamont, Rimbaud, Sade, Jarry, figurile proeminente : Breton, Aragon, Eluard, Artaud etc.

Capitolul VI este dedicat „Imaginismului" englez, cu ramura sa nord-americană, vorticismul. Sînt interesante în special consideraţiile asupra lui Ezra Pound, Amy Lowell şi D. H. Lawrence, ca figuri mai reprezentative. Capitolul VII tratează „Ultraismul", varianta spaniolă a avangardei, căreia i s-a aliniat, cum am spus, însuşi G. de Torre în adolescenţă. Primele consideraţii vizează modernismul, mişcare hispanică precursoare, împotriva căreia se înalţă ultraiştii : apoi defilează prin faţa ochilor noştri principalele figuri literare ale Spaniei de avangardă : Ramón Gómez la Serna, Cansinos-Asséns, Vicente Huidobro (părintele creaţionismului chilian). Autorul expune pe larg geneza mişcării, teoriile ei estetice, revistele în care s-a manifestat, cărţile pe care le-a produs, continuatorii pe care i-a avut, influenţele pe care le-a exercitat. Cu acest prilej G. de Torre îşi expune opinia cu privire la non-existenţa unui autentic suprarealism iberic, în contradicţie cu părerile altor teoreticieni ca, de pildă, Dámaso Alonso şi istorici literari. Interesante şi extrem de utile ca informaţie sînt şi amplele precizări care urmează cu privire la „Răspîndirea avangardei" în Catalonia, Brasilia şi America de limbă spaniolă : Argentina (prin Borges), Uruguay, Chile, Peru, Antile, Mexic, Columbia, Ecuador.

Capitolul VIII, ultimul al acestui al doilea volum, este dedicat „Personalismului", încarnat în special în revista „Esprit " a lui Emmanuel Mounier. Întrebîndu-se dacă acest curent poate şi trebuie să fie încadrat între mişcările literar-estetice, G. de Torre arată că este vorba de fapt „de o mişcare spirituală şi de un proiect de reformă, atît individuală cît şi colectivă,care depăşeşte voit limitele esteticului. Personalismul nu poate fi considerat— continuă G.de Torre— nici ca o strictă şcoală filozofică, deşi tangenţele ei cu această disciplină sînt cele mai numeroase. În realitate, sensul ei apare limpede într-o lumină etică. A defini deci personalismul ca o mişcare

de tendință morală, eliminînd din termeni orice aderență confesională, pare cel mai potrivit. Să adăugăm o finalitate ultimă politico-socială și caracterizarea lui externă va fi făcută" (p. 303—304).

Volumul III începe cu capitolul IX, despre „Existențialism", inclus între mișcările literare datorită mijloacelor de expresie pe care le folosește, chiar dacă prin origini și scopuri ultime depășește această sferă. După o prezentare generală a epocii postbelice, urmează o „Scurtă genealogie și cîteva profiluri ale existențialismului", pornind de la B. Fondane și precedentele spaniole (Unamuno, Ortega și Antonio Machado, în comparație cu Kierkegaard și Heidegger) și trecînd prin influențele americane, spre a se ajunge apoi la doctrinele lui Sartre, Simone de Beauvoir și Camus, urmate de absurdul kafkian și de literatura angajată „ma non troppo".

Capitolul X tratează „Letrismul" de expresie franceză a lui Isidore Isou și „Concretismul" brazilian înrudit, iar capitolul XI este consacrat „Neorealismului" italian în literatură, egal, după G. de Torre, cu anti-d'annunzianismul unui Moravia sau Pavese. Sub titlul de „Iracundism și frenetism", capitolul XII se referă la „tinerii furioși" englezi și le generația „beat" a Americii, pe cînd capitolul XIII, intitulat „Obiectivismul", se ocupă de „noul roman" francez, reprezentat de Butor, Sarraute, Robbe-Grillet, Beckett, Simon, Pinguet, Olier etc.

Ultimul capitol al cărții, XIV, se intitulează „Epilog și noi ism-e", încercînd să descopere, la capătul itinerariului parcurs, perspectiva viitorului sub noile experiențe ultramoderne, chiar cibernetice, în curs. Concluzia finală la care ajunge teoreticianul spaniol este aceea că, în ciuda dispariției vechilor curente de avangardă, fenomenul în sine este departe de a-și fi epuizat resursele, renăscînd mereu în forme literare, plastice, cinetice etc. noi, în toate cele patru colțuri ale planetei (cf. „situaționiștii", „programatiștii", „permutaționiștii" ș. a. m. d.)*.

Lucrarea este remarcabilă nu numai prin amplitudinea neobișnuită a informației**, ci și prin siguranța cu care autorul ei stăpînește conceptele și originalitatea dublată de putere de sinteză cu care apreciază fenomenele abordate în toată complexitatea lor. Tonul eseistic, degajat și spumos, ca și valențele literare în sine ale expunerii nu fac decît să sporească farmecul lecturii acestei cărți care, între altele, are meritul de a fi pînă astăzi chiar „singura carte în spaniolă cu caracter internațional, panoramic, depășind granițele autohtone, ce nu și-a aflat încă echivalentul în altă limbă (alte lucrări de acest gen limitîndu-se la orbitele naționale)".

Domnița Dumitrescu

---

* Totuși, aria de investigație a autorului nu cuprinde decît Europa și cele două Americi, ignorînd experimentele artistice atît de interesante care se desfășoară astăzi și pe continentul negru.

** Este regretabil, cu toate acestea, că autorul nu a avut posibilitatea să cunoască și să includă în bibliografia sa atît de vastă lucrările românești consacrate avangardei din țara noastră, cum ar fi, ca să nu le citățm decît pe cele mai recente, Matei Călinescu, *L'avant-garde littéraire en Roumanie et ses rapports avec l'avant-garde internationale dans l'entre-deux-guerres* (în *Studii de literatură comparată*, București, 1968) sau, de același autor, *Conceptul modern de poezie* (*De la romantism la avangardă*), București, 1972, ori Ion Pop, *Avangardismul poetic românesc* (*Eseuri*), București, 1969; Sașa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă*, București, 1969; dacă nu măcar George Călinescu, *Principii de estetică*, București, 1939 (reeditate în 1968), ori considerațiile lui Vladimir Streinu despre „Imaginismul românesc". În felul acesta, lucrarea lui Guillermo de Torre s-ar fi putut îmbogăți cu o serie de informații referitoare la variantele acestor curente *în limba română*, și nu s-ar fi limitat doar la scriitori români de limbă franceză mai cunoscuți, ca Tristan Tzara, Eugen Ionesco sau Benjamin Fondane, ale căror lucrări sînt citate abundent în bibliografie și al căror profil este schițat cu multă simpatie în paginile cărții (pe B. Fondane, de pildă, Guillermo de Torre îl socotește un „preexistențialist" înluențat de Dostoievski și de Kierkegaard, a cărui „neliniște, în căutarea unui mod de cunoaștere mai flexibil decît metrul rigid al rațiunii, se învecina, totodată, fie că el știa sau nu acest lucru, cu frămîntarea lui Unamuno" — p. 34, vol III. De aceea, Guillermo de Torre socotește „un act de justiție" a-l aminti, tocmai fiindcă de obicei este uitat, printre „înaintașii existențialismului", situați pe „o culme în care se întîlnesc filozofia și poezia" — ibid.).

„Cahiers roumains d'études littéraires"

Considerăm exemplară inițiativa Editurii Univers de a publica o nouă revistă trimestrială de critică, estetică, istorie literară și literatură comparată într-o limbă străină de mare circulație (nr. 1 este în întregime redactată în franceză, dar se acceptă și texte în alte limbi : engleza, germana, italiana, rusa și spaniola), deoarece dă, astfel, posibilitatea ca unele studii românești în aceste domenii să devină accesibile specialiștilor străini, contribuind la integrarea realizărilor noastre într-un circuit internațional de valori și la consolidarea contactelor culturale. Componența comitetului de redacție (alcătuit din profesori, critici, editori, cercetători : Mihnea Gheorghiu, Ion Dodu Bălan, Romul Munteanu, Adrian Marino, Zoe Dumitrescu Buşulenga, Ov. S. Crohmălniceanu, Edgar Papu, Vasile Nicolescu, Alexandru Piru, Dan Hăulică, Matei Călinescu, Mircea Zaciu, Constantin Ciopraga), ca și sumarul numărului de debut, constituie o solidă garanție a calității și perspectivelor noului periodic.

Principiul de alcătuire a cuprinsului este numărul tematic, al cărui conținut ilustrează cîte un domeniu, ca, de exemplu, după cum citim într-o notă informativă : poetică, estetică, teorie literară ; critică, estetică și istorie literară ; critică, estetică și istorie literară străină ; literatură comparată. Tema numărului 1, „scriitorul și societatea contemporană", vizînd domeniul sociologiei literaturii, disciplină care se bucură și în străinătate de mare succes, permite celor șapte studii să analizeze unele probleme specifice, de pe pozițiile ideologiei materialist-științifice, care reflectă principialitatea unor puncte de vedere utile în angajarea unor dezbateri internaționale de opinii pe care revista le are în vedere.

Autorii abordează problemele literaturii contemporane din unghiul interpretării sociologice, analizînd : relația dintre literatură și societate, prin urmărirea efectelor industrializării literaturii asupra operei literare (Traian Herseni, *L'industrialisation et la concentration de l'activité littéraire*) și a funcției criticii literare în dialectica acestei legături (Mircea Zaciu, *La critique roumaine et la relation littérature-société* și Edgar Papu, *La fonction civique de la critique littéraire*) ; raporturile dintre emițător și receptor, scriitor și public, văzute de pe poziția unui estetician și critic, Adrian Marino (*Succès littéraire et réception sociale*) și a unui scriitor, Petru Popescu (*L'écrivain et le goût public*) ; relația biografie—operă—societate în evoluția criticii sociologice, discutată de Romul Munteanu sub raportul calităților și al limitelor metodei (*Biographie, œuvre, société et la critique sociologique*) ; legătura dintre literatura națională și literatura universală, dintre tradiție și mutația valorilor estetice în diverse etape ale culturii române (Nicolae Balotă, *L'écrivain et la circulation des valeurs dans la culture roumaine contemporaine*). Ceea ce trebuie semnalat, pe lîngă bogata informație a studiilor, fapt elocvent pentru interesul autorilor față de cercetarea sociologică din alte țări, este aplicarea permanentă a rezultatelor și a chestiunilor teoretice la cultura română, care, în felul acesta, poate deveni un termen de referință pentru cercetătorii străini.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 1, p. 155-159, București, 1974.

De remarcat că unitatea tematică nu se rezumă la grupajul celor șapte studii, ci se extinde, în măsura posibilului, pentru armonia de ansamblu, și la alte două rubrici ale revistei — cronica traducerilor, care consemnează atît traduceri românești în limbi străine, cît și traduceri în românește și recenzii — la care sînt prezentate lucrări de sociologie literară (de Lucien Goldmann, Robert Escarpit, I. Davîdov etc), de estetică (de Tudor Vianu, Adrian Marino), de literatură comparată (de Dan Grigorescu, Elena Bălan-Osiac), de istorie literară (de Z. Ornea) etc. Printre autorii de recenzii : Al. Piru, Adrian Marino, Ov. S. Crohmălniceanu, Paul Cornea, Mircea Martin, Mihail Bogdan, Al. Călinescu. „Caleidoscopul", dedicat receptării literaturii române pe alte meridiane, cuprinde un articol de sinteză al lui Ion Dodu Bălan (*La Roumanie dans le circuit des valeurs spirituelles universelles*) și trei cronici de cărți dedicate literaturii noastre, publicate în străinătate.

Ileana Verzea

„VARIA ANTHROPOLOGICA", cea mai reprezentativă publicație a Centrului de Cercetări Antropologice din București, este o serie neperiodică de materiale documentare, de analize și sinteze originale referitoare la diferite aspecte ale fenomenului uman, urmărind să constituie o contribuție la cultivarea spiritului multidisciplinar și interdisciplinar atît de necesar epocii noastre.

În volumul OMUL CA SISTEM, o încercare de antropologie abstractă (autor V. Săhleanu) sînt diferențiate noțiunile de „sistemic" și „sistematic", dezvoltîndu-se problema raportului dintre sistem și structură cu caracterizări sistemice ale ființei umane ; de asemenea, volumul cuprinde dezvoltări suplimentare ale abordării sistemice, privită ca bază pentru o antropologie abstractă.

Într-un alt volum, STUDII ȘI CERCETĂRI DE ANTROPOLOGIE CULTURAL-LINGVISTICĂ I (autori : I. Oprescu, V. Săhleanu și H. Wald) se abordează în mare problema *Mijloacelor de comunicație interumane*, fiind prezentate, în afara aspectelor teoretice și metodologice ale antropologiei cultural-lingvistice, date și rezultate ale unor cercetări concrete de teren, repere etnosemantice în mediu urban și în mediu rural ; o contribuție teoretică ce se înscrie pe aceeași linie este „Sistemul de științe" despre om și unele relații dintre antropologie și lingvistică, ca și lucrarea : „Comunicarea lingvistică și geneza ideilor".

În sfîrșit, mai menționăm, fără a epuiza întreaga suită a *Varie Anthropologica*, ATLASUL ANTROPONIMIC AL ZONEI BRAN care reprezintă analiza statistică și prezentarea cartografică a unui material exhaustiv de prenume din 10 localități apropiate, urmărite timp de 70 de ani.

Toate aceste variate contribuții nu înseamnă decît încă cîțiva pași în antropologie, care pare să fie rezolvarea ecuației cu prea multe necunoscute urmărind să dezvăluie ceva din problematica omului, din existența umană.

Marea varietate a realității impune ideea că cunoașterea omului înseamnă crearea și perfecționarea unui „limbaj de organizare" care să poată, în ultima instanță, fi folosit cît mai operativ într-un „mediu de schimbări dinamice".

Avînd o viziune largă asupra dinamicii istorice și evolutive a fenomenului uman pe care trebuie să-l gîndească ca o totalitate, antropologia pe de o parte frecventează și utilizează cercetările de istorie literară, de literatură comparată, de critică literară, de sociologia literaturii, ale căror rezultate capătă semnificații antropologice în contextul disciplinei noastre, iar pe de altă parte oferă materiale elaborate în conformitate cu premisele cuprinderii și explicării omului,

care nu pot să nu intereseze pe orice om de cultură și să fie totodată utile, aducînd o lumină *nouă, inedită uneori, asupra propriei materii a specialiștilor din diverse ramuri ale științelor* sociale.

I. O.

"Comparative Literature", published by the University of Oregon, vol. XXV, spring 1973, no. 2

The Official Journal of the American Comparative Literature Association and of the Canadian Comparative Literature Association, *Comparative Literature*, issued quarterly, is intended as „a forum for those scholars and critics engaged in the study of literature from an international point of view". The specific feature of this periodical of prestige is thus not the study of world literature as made up of the units of national literatures, but the investigation of the world literary phenomenon from a comparative interrelated standpoint. Mention should be made in this respect of the fact that although not a publication entirely devoted to world and comparative literature *The Review of Literary History and Theory* also welcomes in the space allotted to foreign literatures studies of a comparative approach, where the relationship between different literatures and Romanian literature is followed (see no. 3, 1973).

Consisting of two compartments : longer studies on specific problems of the comparative research, such as sources, influences, relationships (Gregory L. Ulmer, *Clarissa and La Nouvelle Héloïse*, no. 4, 1972) the circulation of motives and themes (John D. Dimons, *The Myth of Progress in Schiller and Dostoevsky*, no. 4, 1972), parallelisms (James Whipple Miller, *English Romanticism and Chinese Nature Poetry*, no. 3, 1972), on methods and approaches in the study of literature (Wallace Martin, *The Hermeneutic Circle and the Art of Interpretation*, no. 2, 1972) and book reviews (different books from several countries on literary criticism, history, theory), the journal sets itself the task to cover a large field of interests — cultural, geographical and historical areas — and to adopt a generous standpoint as far as the scope of interrelation of literatures is concerned. Announcements and a list of books received enrich the informative aspect of the journal.

The chapter of studies in the spring issue of 1973 includes five titles bearing the signature of Andrew M. McLean, University of Wisconsin, Viris Cromer, City University of New York, Adeline R. Tintner, New York City, Lisa E. Davis, State University of New York, George Forbes, University of Victoria. Within the framework of its traditional interests the journal studies influences (the use by Henry James in *The Ambassadors* of Balzac's early story „Madame Firmiani", or the impact of Joyce's *Ulysses* — stream of consciousness, interior monologue, song leitmotifs, mythical and biblical allusions — on Alfred Döblin's novel *Alexanderplatz Berlin*, a novel which, like *Ulysses*, has greatly influenced the development of the modern German novel), the reception of personalities belonging to a literature by another literature, studies of "the fortune of ... in ..." type (*Oscar Wilde in Spain*, by tracing the popularization of his works through translations, productions of his plays, and critical references), possible connections (the effect of Matthew Arnold's reading *Bhagavad Gita* on his poem *The World and the Quietist*) or elective affinities (Henry James and Ibsen, a study which dwelling on this generally overlooked topic reveals the novelist's search for a new technique and form).

A dozen of thorough book reviews round off the image of the journal as a scientific, informative and critical periodical of quality and competence.

Ileana Verzea

"Paragone"

"Paragone", rivista fiorentina mensile di arte figurativa e letteratura, nella cui redazione lavorano personalità note della vita letteraria italiana quali: Anna Banti, Giulio Cattaneo, Giovanni Testori, dedica gran parte del suo ultimo fascicolo pervenutoci (numero 282, agosto 1973, sezione Letteratura) al tricentenario della morte di Molière. Nella spiritosa introduzione intitolata *Attualità di Molière*, Cesare Garboli definisce la nostra epoca come "epoca teatrale", ciò che spiegherebbe in parte l'interesse crescente per il gran drammaturgo francese. Sempre dell'attualità del testo di Molière si tratta nel saggio di Fausta Garavini *Epitaffio per Alceste*. Adoperando il metodo psicanalitico, lo stesso Cesare Garboli immagina nell'articolo *Ipotesi sul Tartuffe* un eroe vittima che suscita la pietà degli spettatori. Il noto studioso delle commedie di Molière partecipa alla sezione con un saggio sulla *Malinconia di Molière*.

La parte di critica letteraria contemporanea, sempre presente nelle pagine di „Paragone", come anche nelle pagine della nostra "Rivista di storia e teoria letteraria", contiene l'interessante saggio di Lucia Lazzerini sull'*Ambleto o della barbarie ritrovata*, analisi attenta dell'ultimo dramma di G. Testori, l'articolo di Giorgio de Maria *Ipotesi di lavoro su Kafka dopo una rilettura di Walter Benjamin* ed infine l'ampio studio di Silvia Longhi *Equilibri beckettiani*. Quest'ultimo, prendendo le mosse dal romanzo di S. Beckett *Comment s'est* arriva a rivelare aspetti nuovi, meno conosciuti, della tecnica narrativa contemporanea.

La produzione letteraria viene illustrata tanto da un poema del già consacrato Mario Luzi, quanto da qualche poesia di due autori esordienti. Le recensioni sono da segnalare per la diversità tematica dei libri scelti e per la loro precisione scientifica. La rubrica *Letture rapide* mira a realizzare una prima selezione nella faraggine dei libri recentemente usciti, ciò che l'avvicina alla nostra rubrica *Nuovi libri*.

Il fascicolo del mese di agosto sottolinea di nuovo la parte importante della rivista "Paragone" nella vita culturale italiana contemporanea.

Luminița Beiu Paladi

"Ibero-Americana Pragensia"

"*Ibero-Americana Pragensia*" es una revista de índole académico, bien informada y con un contenido variado concerniente al pasado y al presente de la Península Ibérica y de latino-America. Dirigida por Oldřich Bělič y Josef Polišenský, catedráticos de la Universidad Carolina de Praga, la publicación es un anuario de cerca 200 — 300 páginas, publicado por el Centro de Estudios Ibero-Americanos de la Universidad Carolina de Praga.

Órgano central de difusión de los estudios ibero-americanos realizados en Bohemia y Moravia, sus estudios están firmados también por españoles, portugueses, latino-americanos, soviéticos, norte-americanos, belgas, polácos, úngaros etc.

La Revista contiene artículos y estudios de historia, crítica y literatura comparada sobre las literaturas ibero-americanas (incluso la portuguesa y brasileña), lingüistíca, historia, filosofía, artículos informativos y breves estudios sobre unos escritores clásicos y modernos, sobre los artes plásticos (incluyente fotos, estampas), notas y comentarios, crónicas sobre los estudios ibero-americanos, informaciones sobre la actividad del Centro de Estudios ibero-Americanos de Praga (visitas, relaciones y actividad científica, pedagógica, documentación y cambio de publicaciónes, congresos, propuestas de encuentros entre especialistas etc.).

De los estudios publicados en los años 1967 — 1970 recordamos solamente algunos,concluyentes para el pérfil de esta meritoria publicación cientifica : El centro de Europa y el Siglo de Oro de España de Iosef Blišěnský (nosotros también hemos publicado estudios sobre los grandes escritores del Siglo de Oro [1]) ; el Ritmo de los Romances Españoles de Jarmila Jandová, "El Sombrero de Tres Picos" como estructura épica o "Rinconete y Cortadillo" en Praga por Oldřič Bělic", Indianismo — Aspecto do nativismo na Literatura Brasileira de Europa Colonia, de Paola Lidmilova [2], Los misioneros de los Países Checos que en los Siglos y XVII y XVIII actuaban en América Latina, de Zdeněk Kalista. Notas y comentarios muy útiles sobre *la Historia checa de la Literatura Castellana*, La Llengua i la Literatura Catalanes a la Checoslovàquia Actual, Fuentes para la Historia de España y Portugal en los Archivos Checoslovacos, Novos Manuais de Lingua Portuguesa e de Literaturas Brasileira e Portuguesa Publicados na Checoslováquia, Bibliografiá de las traducciones checas de las literaturas Hispano-americanas y de la Literatura Brasileña etc., preocupación encontrada también en nuestra Revista de historia y teoría literaria [3].

Medeea Freiberg

---

[1] Medeea Freiberg, *La obra de Cervantes en la apreciatión del gran crítico rumano G. Călinescu*, R. I. T. L., nr. 3—4/1965 ; *El motivo "Don Quijote" en el poema rumano "Tres bravos" de Ioan Budai Deleanu*, comunicación, *Problemas de literatura comparada y sociología literaria*, Bucarest, 1970 : *Calderón de la Barca en Rumaniá, Estudios de literatura universal*, vol. XII. Bucarest, 1968 ; *Lope de Vega en Rumanía, Estudios de literatura universal y comparada*, Bucarest, 1970 ; *Cervantes en Rumánia, Estudios de literatura universal y comparada*, Bucarest, 1971 ; *La influencia del Siglo de Oro español sobre el clasicismo francés y el romanticismo europeo*, comumicación, R. I. T. L., nr. 1/1972 etc., ; Eugenia Popeangă, *Aspectos del sentimiento de la soledad en la lírica española de los siglos XVI y XVII*, R. I. T. L., nr. 3/1970.

[2] Sobre la literatura latino-americana ha publicado nuestra colaboradora, Eugenia Popeangă, *La novela latino-americana contemporánea*, R. I. T. L., nr. 2/1972, *Fórmulas narrativas en la novela latino-americana contemporánea*, R. I. T. L., nr. 3/1973.

[3] Eugenia Popeangă, *Guillermo Díaz-Plaja, Federico García Lorca*, R. I. T. L., nr. 3/1971 ; Juan Chabás, *La historia de la literatura española*, ibidem nr. 4/1971 ; Medeea Freiberg, *José Maria Castellet, Un cuarto de siglo de poesía española (1939—1946)*, ibidem., nr. 1/1971, *Preocupaciones hispánicas en el poeta rumano moderno Ion Pillat*, ibidem, nr. 1/1970, Al. Ciorănescu, *Principios de literatura comparada*, Estudios de literatura universal, vol. XIII, Bucarest, 1969.

300 de ani de la naşterea lui Dimitrie Cantemir

Cu ocazia aniversării tricentenarului naşterii lui Dimitrie Cantemir, domnul Moldovei (1693 şi 1710—1711), erudit literat şi istoric, Institutul de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" a organizat la 24 noiembrie o masă rotundă prezidată de directorul acestuia, prof. dr. Zoe Dumitrescu Buşulenga, la care au participat — în afară de membrii Institutului — mai mulţi invitaţi din cadrul Institutului de studii sud-est europene, Institutului de istorie „N. Iorga" şi ai Universităţii.

Deschisă de către prof. dr. Zoe Dumitrescu Buşulenga, întîlnirea a continuat prin lectura a două scurte rapoarte prezentate de dr. Mircea Anghelescu şi Mihai Moraru, după care au urmat mai multe intervenţii care au extins sfera discuţiilor asupra întregii opere a lui Cantemir. Astfel, prof. Al. Elian şi dr. Al. Duţu au insistat asupra mediilor diferite de formare a cărturarului şi asupra influenţelor diverse care s-au cristalizat în cîteva straturi care pot fi recunoscute în filozofia sa, unele în concordanţă cu cele mai înaintate idei ale timpului, altele redevabile unor concepte tradiţionale. Prof. dr. doc. I. C. Chiţimia a privit activitatea lui Cantemir din punctul de vedere al contribuţiilor sale etnografice, iar prof. dr. Ovidiu Papadima a susţinut ideea unor caracteristici baroce în literatura lui Cantemir, care îl apropie tipologic de I. Budai-Deleanu. Dr. Şerban Tanaşoca a exemplificat şi argumentat necesitatea unei noi ediţii, complete, a operei lui Cantemir.

Continuînd discuţia începută de Radu Hîncu asupra importanţei culturii islamice în formarea scriitorului D. Cantemir, scriitoarea Amita Bhose a prezentat unele paralele cu literatura clasică indiană, iar dr. I. Matei a elucidat cîteva din problemele legate de existenţa unui curent baroc în cultura şi arta turcă contemporană lui Cantemir, de care acesta ar fi putut fi influenţat.

Dincolo de aspectul festiv, aniversar, masa rotundă organizată de Institutul nostru s-a dovedit o fertilă întîlnire de lucru între cercetători care, lucrînd în institute diferite, au totuşi numeroase preocupări comune — motiv pentru a continua acest fructuos început.

Simpozion „Cantemir" la Freiburg i. Br.

Între 7 şi 11 decembrie 1973, în cadrul pitoresc şi intim al cabanei Schauisland din Pădurea Neagră, a avut loc un colocviu ştiinţific consacrat personalităţii lui Dimitrie Cantemir, organizat de către societatea studenţilor „M. Eminescu" de la Universitatea din Freiburg, cu deplinul concurs al seminarului de romanistică (prof. Peter Wunderli), al Universităţii (prorector prof. H. M. Gauger) şi al altor autorităţi. La acest colocviu, la care au participat numeroşi şi prestigioşi reprezentanţi ai ştiinţei româneşti, ca prof. Mihnea Gheorghiu, preşedintele Academiei de ştiinţe sociale şi politice, prof. Mircea Maliţa, prof. Şt. Ştefănescu directorul Institutului de istorie „N. Iorga", prof. C. Poghirc, şeful catedrei de orientalistică a Universităţii din Bucureşti, a participat şi o delegaţie a Institutului de istorie şi teorie literară „G. Că-

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 1, p. 161–166, Bucureşti, 1974.

linescu", condusă de prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga, vicepreședinte al Academiei de științe sociale și politice, directorul Institutului, din care au mai făcut parte dr. Mircea Anghelescu și Mihai Moraru. Prof. Zoe Dumitrescu Bușulenga a prezentat, în încheierea lucrărilor, o sinteză asupra operei și personalității marelui cărturar român, iar ceilalți membri ai delegației au prezentat comunicările *Barocul și retorica persuasiunii în „Istoria ieroglifică"* (M. Anghelescu) și *Formule oraculare în opera lui Cantemir* (M. Moraru).

Dintre lucrările privind opera literară a lui Cantemir s-au bucurat de o deosebită audiență comunicările prof. Virgil Cândea (despre informațiile relative la literaturile orientale în opera lui Cantemir), prof. Edgar Papu (despre trăsături anunțînd romantismul), Al. Duțu, D. Zamfirescu, Dragoș Moldovan, prof. P. Caraman, Amita Bhose, V. Dinescu etc. Extrem de interesante discuții au urmat celor mai multe dintre comunicări, la acestea participînd, în afara membrilor delegației române, cunoscute personalități ale vieții științifice din R. F. Germania și Austria, ca prof. Klaus Heitmann, P. Wunderli, Eugen Coșeriu, E. Turczinski, A. de Vincenz, M. D. Peyfuss etc. O prezență activă și dinamică a constituit-o grupul de studenți și doctoranzi în romanistică (și română) de la Universitatea din Freiburg care, împreună cu prof. Paul Miron și asist. Elsa Lüder, au asigurat și o organizare excelentă și o atmosferă prietenească în timpul reuniunii.

Toate comunicările prezentate cu acest prilej vor fi publicate în volumul al doilea al anuarului *Dacoromania*.

Congresul orientaliștilor de la Paris

La Paris, între 16 și 22 iulie 1973, a avut loc cel de al XXIX-lea Congres internațional al orientaliștilor, organizat cu concursul celor mai înalte autorități științifice franceze (Academia, Collège de France, Universitățile din Paris, Ecole Pratique des Hautes Etudes etc.) și internaționale (UNESCO). Congresul — prezidat de prof. René Labat, președinte al Societății Asiatice — a însemnat o uriașă manifestare științifică la care au luat parte peste trei mii de delegați, dintre care aproape o mie au prezentat comunicări încadrate în cele unsprezece secțiuni (cuprinzînd douăzeci și una de subsecțiuni), două colocvii și treisprezece seminarii, dintre care unul a fost dedicat „Contribuțiilor orientale în limbile și civilizațiile sud-est europene".

Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" a fost reprezentat la acest congres de către dr. Mircea Anghelescu, cercetător științific principal, care a prezentat (în cadrul secțiunii a V-a: studii arabe și islamice) comunicarea *Les Mille et une Nuits dans la littérature roumaine du XVIII^e siècle*. Dealtfel, delegația românească la acest congres a fost cea mai numeroasă din toată istoria participării noastre la diferite congrese de orientalistică; din ea au mai făcut parte prof. dr. C. Poghirc, șeful catedrei de orientalistică a Universității din București, președintele Asociației de studii orientale din R. S. România, prof. dr. Corina Nicolescu, conf. dr. Rodica Ciocan-Ivănescu, dr. Maria Matilda Alexandrescu-Dersca-Bulgaru, dr. I. Matei, lect. Y. Goldenberg (care a prezentat o comunicare privind preocupările de arabistică ale lui Timotei Cipariu), I. Dumitriu.

Cursuri de filologie la Málaga

Între 19 iulie și 25 august 1973 s-a desfășurat la Málaga cel de-al IX-lea Curs superior de filologie spaniolă, organizat de către Consiliul Superior al Cercetării Științifice, sub conducerea cunoscutului profesor Manuel Alvar. Din cadrul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" a participat la acest curs Eugenia Popeangă, cercetător științific.

În afara cursurilor cu specific lingvistic, prelegerile consacrate literaturii au fost con-

centrate asupra problemelor dramaturgiei (vechi și moderne). Cîteva dintre conferințe au fost dedicate teatrului din Secolul de aur (Francisco Yndurain, Noel Salomon), dar majoritatea lor au abordat problemele acute ale dramaturgiei moderne, unele din punct de vedere strict literar și în linia criticii tradiționale, altele preocupîndu-se de implicațiile sociologice ale teatrului, de relația public-actor-autor (implicit text). Au fost programate întîlniri cu dramaturgi (Alfonso Gala), regizori (Angel Berenguer); de asemenea în cadrul cursului participanții au asistat la o serie de spectacole ale teatrului local sau ale unor grupuri teatrale de avangardă. Adresîndu-se numai absolvenților facultății de specialitate (filologie spaniolă), străini sau spanioli, cursul este considerat ca o specializare postuniversitară.

Seminarul de studii americane de la Salzburg

Seminarul de studii americane de la Salzburg organizează în fiecare an din ianuarie pînă în septembrie sesiuni științifice cu o durată de 3—4 săptămîni pe teme variate (relații internaționale, management, drept, literatură, religie, tehnologie, urbanism etc.) dedicate unor probleme caracteristice vieții și culturii americane și conduse de grupuri de profesori și experți de înaltă reputație.

Sesiunea nr. 148, din iunie—iulie 1973, consacrată literaturii americane post-moderne, la care au fost invitați universitari și specialiști de marcă (Charles T. Davis, profesor la Universitatea Yale, William H. Gass, prozator american, profesor de filozofie la Universitatea Washington, St. Louis, Tony Tanner, profesor la King's College, Cambridge, Jarvis Thurston, profesor, redactor al revistei „Perspective", Mona Van Duyn, poetă, și Sergio Perosa, profesor la Universitatea din Veneția) a avut un program de studiu alcătuit din teme prevăzute cu o bogată bibliografie care, anunțate dinainte participanților, au format punctul de plecare al dezbaterilor, fără a mai face necesară o „lecție" de informare. Tematica seminarului s-a axat pe cercetarea evoluției prozei și poeziei americane — teatrului i se acordă o sesiune specială — în ultimele decenii: tendințe experimentale recente din proza americană, în special cu referire la implicațiile lor teoretice și la relațiile cu literatura europeană; direcțiile de dezvoltare ale literaturii negre, proză, poezie și dramă; priviri de sinteză asupra zonelor poeziei americane, cu accent pe impulsul creator din diferite regiuni; studiul analitic al poeziei lui Wallace Stevens, Robert Penn Warren și John Berryman. *Post-modern*, în accepția propusă seminarului de William Gass, se aplică scriitorului prin excelență experimental, însă într-un mod nou experimental, preocupat nu numai de formulă, ci și de esența actului scrisului. John Barth, Robert Coover, Donald Barthelme, John Hawkes, Vladimir Nabokov, Thomas Pynchon, Ishmael Reed și William Gass însuși, unii dintre aceștia, discutați pe larg în seminarii, au ca trăsătură comună concepția că scopul literaturii, al prozei în special, este imitarea altor tradiții verbale. Opera lor, poate mai puțin accesibilă la început și oarecum deconcertantă pentru cititorul obișnuit cu lecturi americane „tradiționale", se apropie de operele lui Joyce și Borges, de fapt adeseori invocat ca termen de referință, prin pasiunea experimentului lingvistic.

Din partea Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", la acest seminar a participat Ileana Verzea, cercetător științific.

Cursurile de vară de la Universitatea din Urbino

Cursurile de vară realizate pentru studenții străini și italieni de către Universitatea din Urbino se transformă în adevărate evenimente științifice.

Cursurile de vară de limba și literatura italiană, din luna august, de la Universitatea din Urbino, se desfășoară într-o atmosferă de vie activitate universitară, participanții avînd

astfel posibilitatea de a urma în paralel și cursurile speciale din cadrul diverselor facultăți: ex.: Istoria artelor (prof. R. Fontana), istoria teatrului italian, estetica cinematografică, cursul special despre Cervantes (prof. Carlo Bo), noi metode în cercetarea sociologică etc. Istoria și teoria literaturii italiene, ca și direcții ale literaturii italiene contemporane se studiază în seminariile organizate pentru studenții străini, acestora adresîndu-li-se și ciclurile de conferințe ținute de profesori invitați de la alte universități italiene, ca și mesele rotunde care dezbat o problemă mai dificilă de literatură italiană, fie o alta de interes general.

Dar evenimentul științific de cea mai mare importanță care s-a desfășurat în aceeași perioadă a cursurilor de vară l-a constituit colocviul internațional de semiotică și lingvistică. Din grupul participanților români au prezentat comunicări prof. Mihai Pop și prof. Solomon Marcus. Patronajul științific al acestui centru internațional este asigurat de personalități prestigioase, dintre care citățm: R. Barthes, C. Lévi-Strauss, J. Lotman, E. Meletinski, M. Pop, E. Dumézil, C. Segre etc. Lucrările colocviului s-au desfășurat în cîteva secții și anume: semantică, semiotică literară, mitologie și folclor, semiotică audio-vizuală. Dezbaterile care au suscitat cel mai mare interes au fost cele privind tecria textelor, gramatica narativă și gramatica poetică, conținut și analize narative, discursul și tipologiile acesteia, retorică și poetică din punctul de vedere al teoriei semantice. Secretarul general al colocviului, prof. P. Paioni de la Universitatea Urbino, a asigurat o organizare impecabilă a lucrărilor, conducînd pe întreaga perioadă a cursurilor de vară seminarii cu studenții interesați de metodologia cercetării semiotice.

De asemenea, în prima săptămînă a lunii august și-a desfășurat lucrările, tot la Urbino, un congres internațional de cinematografie, avînd ca temă cinematograful de avangardă și argumentele socio-estetice ale acestuia, prezentîndu-se totodată filme din diverse epoci —de la René Clair la Bunuel și de la Rossellini la Pier Paolo Pasolini.

Comemorarea lui Vladimir Streinu

La Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" a avut loc, în noiembrie 1973, comemorarea a 3 ani de la stingerea din viață a distinsului istoric și critic literar Vladimir Streinu. Așa cum a spus în cuvîntul său de deschidere tov. Zoe Dumitrescu Bușulenga, directorul Institutului: „După Călinescu, Vladimir Streinu a creat pentru acest Institut climatul în care sufletul a înflorit ... Vladimir Streinu a fost un stîlp al înțelepciunii, un pilon adînc care susține edificiul măreț al unei culturi naționale. El a fost unul dintre cei pe care întotdeauna îi vom avea printre noi ca pe niște modele, pe care îi vom evoca cu o dragoste puternică". Diversele laturi ale vieții și personalității lui Vladimir Streinu au fost evocate, în fața unei numeroase asistențe, de către prietenii, tovarășii și discipolii săi: acad. prof. Șerban Cioculescu, a spus, printre altele: „Recunoscîndu-i superioritatea fără nici un sentiment de invidie, lăsîndu-l să-și desfășoare în voie activitatea, v-a fost dat dv., membrilor și membrelor acestui Institut, să cunoașteți o foarte mare intelectualitate, o foarte mare măiestrie. Către fiecare dintre dv. a venit cuvîntul său parcă săpat în bronz. Dv. cu toții sînteți beneficiarii unui mare profesorat ...". În cuvîntul său prof. Edgar Papu a evocat marile calități morale ale celui dispărut: „De peste tot păstrez aceeași imagine, aceeași ființă armonioasă a cărei prezență îmi dădea bucuria de a fi întîlnit un om deosebit, tendința de a mă desăvîrși, luîndu-l pe el drept model intelectual ... Toate aceste punți de legătură pe care Vladimir Streinu le-a întins semenilor lui, toată această umanitate a lui Vladimir Streinu, care se răsfrînge în jurul tuturor atunci cînd este vorba de evocarea lui, îmi umplu sufletul de emoție ...".

Un excepțional portret al criticului a realizat Nicolae Balotă: „Avem în limba noastră o veche și frumoasă expresie care îmi vine în minte ori de cîte ori îl revăd pe Vladimir Streinu în față. O expresie care este

legată atît de trăsăturile lui fizice, cît și de cele morale; iar această expresie este „o grădină de om" ... Pămîntul din care a rodit a fost un pămînt binecuvîntat. Roadele sale veneau de undeva din adînc, dar, totodată, era în el o vigurozitate care a știut să facă din acea plantă tînără și o plantă cultivată de seră, care să înflorească frumos și în zilele sale de rînd, în cele mai mici gesturi ale sale ... Omul acesta era dublu și unul singur totodată, o grădină cultivată care reunește atît natura cît și planta plăpîndă".

Întîmplări semnificative din viața exemplară și din activitatea necbosită a criticului au mai evocat Alexandru Bădăuță, Mihai Novicov, Dragoș Vrânceanu, ca și prof. piteștean Ion Cruceană. Poetul Mihail Crama, care s-a bucurat permanent de îndrumarea criticului, a evocat excepționala importanță pe care cuvîntul lui Vladimir Streinu o avea pentru un discipol: „Din tinerețe și pînă acum am avut sentimentul extraordinar, obsedant chiar, că ochii lui Vladimir Streinu sînt aplecați asupra a ceea ce scriu eu. Avea un ochi mustrător dulce, și unecri îl văd și încîntat".

Întîlnire cu Alain Guillermou

La 18 decembrie 1973, Alain Guillermou, profesor de limba și literatura română la Universitatea din Paris, autor al unei teze de doctorat despre „La genèse intérieure de la poésie d'Eminescu" și traducător al unor opere de Liviu Rebreanu și Mircea Eliade în limba franceză, a fost primit la Institutul de istorie și teorie literară de către directorul acestuia, prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga, vicepreședinte al Academiei de științe sociale și politice. Au fost evocate tradițiile învățămîntului limbii române în Franța și s-a discutat despre Simpozionul pe care prof. Alain Guillermou intenționează a-l organiza în acest an la Paris pe tema „Eminescu après Eminescu", și unde urmează ca partea românească să-și aducă o importantă contribuție.

La întrevedere au participat conf. dr. Paul Cornea și dr. Al. Săndulescu, șefi de sector la Institut, și alți membri ai Institutului.

Întîlnire cu scriitoarea indiană Maitrey Devi

În ziua de 21 ianuarie a.c. a avut loc la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" o întîlnire cu poeta indiană Maitrey Devi, aflată în vizită în țara noastră. Au participat membri ai Institutului precum și numeroși invitați, printre care indianistul dr. Sergiu Al-George și scriitoarea Amita Bhose Ray. După ce a fost salutată de directorul Institutului, prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga, Maitrey Devi a vorbit despre India, despre Tagore și despre literatura modernă bengaleză, răspunzînd întrebărilor puse de participanți. În încheiere poeta a recitat, în original și în traducere, cîteva din poemele sale, dintre care unul dedicat României.

În cursul aceleiași săptămîni, în cadrul secției de limbi orientale de la Universitate, a fost organizată o seară de poezie bengaleză, cu participarea scriitoarei Maitrey Devi. Studenții cursului de limba și literatura bengală, condus de prof. Amita Bhose Ray, au salutat vizita scriitoarei indiene și au recitat în limba bengală poezii de Tagore, Eminescu (în trad. Amitei Ray) și Maitrey Devi, programul încheindu-se cu un cîntec bengalez. Răspunzînd studenților, Maitrey Devi a vorbit despre primirea sa în România, despre poezia sa și despre condiția poetului în viziunea indiană, recitînd apoi unul din poemele sale.

Întîlnire cu Iosif Constantin Drăgan și Teresa Maria Moriglioni Drăgan

Vineri 1 februarie 1974 a avut loc la sediul Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu", în prezența unui numeros public

de scriitori, publiciști, reporteri de la Radio și Televiziune, o întîlnire a membrilor Institutului cu dr. Iosif Constantin Drăgan și Teresa Maria Moriglioni Drăgan (Italia), prilejuită de apariția în limba română a două opere ale distinșilor oaspeți. Reuniunea, avînd un caracter științific, de lucru, a debutat printr-o scurtă alocuțiune rostită de directorul Institutului, prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga, vicepreședinte al Academiei de Științe Sociale și Politice, în care au fost evocate o dată mai mult bogatele tradiții culturale româno-italiene și rolul dinamizator al contactelor directe între oamenii de cultură.

În continuare, George Muntean a prezentat pe larg intensa activitate a dr. Iosif Constantin Drăgan, atît în calitatea d-sale de președinte al Asociației Internaționale de Marketing cît și în cea de ctitor al unei fundații culturale de arie europeană; de asemenea, a făcut cunoscute unele din preocupările literare ale poetei Teresa Maria Moriglioni Drăgan. Vorbitorul a scos în evidență personalitatea de jurist, sociolog, istoric și scriitor a oaspetelui, așa cum se desprinde îndeosebi din volumul recent apărut *Romania, paese dei due mondi* (Edizioni Nagard, Milano, 1973), ca și din lucrarea în pregătire asupra istoriei tracilor.

Universul poetic al Teresei Maria Moriglioni Drăgan a fost restructurat într-o atentă analiză critică de Luminița Beiu-Paladi, care a sugerat coordonatele lui spațiale și temporale, precum și motivele fundamentale de inspirație, între care marea devine un simbol al căldurii și liniștii existențiale.

Despre primul volum de memorii, *Prin Europa* (Ed. Eminescu, 1973) al lui Iosif Constantin Drăgan au vorbit Marcel Duță și Nicolae Balotă. Eludînd cu eleganță falsa problemă a încadrării unor astfel de amintiri trăite în vreunul din genurile literare, Marcel Duță și-a mărturisit cu plăcere impresia puternică pe care i-a produs-o eroul fascinant al unor întîmplări moderne, născut într-un orășel din Banat și ajuns, după cum știm și așteptăm să citim în următoarele volume, pe culmi europene. Dintr-un alt punct de vedere, N. Balotă a analizat stilul scriitorului, înserînd cartea lui Iosif Constantin Drăgan într-o lungă tradiție memorialistă a culturii europene.

Au urmat numeroase întrebări adresate oaspeților asupra operelor și activității lor, la care dr. Iosif Constantin Drăgan a răspuns detaliat și cu vervă intelectuală, interesînd într-un înalt grad asistența; la rîndul ei, poeta Teresa Maria Moriglioni Drăgan a mulțumit, în limba română, pentru primirea aleasă de care s-a bucurat.

În încheiere, prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga a subliniat utilitatea unor astfel de întîlniri și, mulțumind oaspeților pentru distinsa lor participare, și-a manifestat bucuria integrării unor asemenea personalități în familia spirituală a membrilor Institutului „G. Călinescu".

Întîlnire cu Robert Escarpit

În ziua de 7 februarie 1974 a avut loc întîlnirea membrilor Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" cu *Robert Escarpit*, director al Institutului de Literatură și Tehnici Artistice de Masă și al Colectivului pluridisciplinar de Tehnica Expresiei și Comunicării de pe lîngă Universitatea din Bordeaux, autor a numeroase studii de istorie, critică și sociologie literară, dintre care citățm: *L'Humour*, *Byron*, *Hemingway*, *Le Littératron*, *La Révolution du livre*, *La Sociologie de la littérature*, *Le Littéraire et le Social*, *La Faim de lire*, *L'Ecrit et la Communication*.

La discuții au participat prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga, director al Institutului de istorie și teorie literară, Paul Cornea, Roxana Sorescu, Alexandru Duțu, Ion Zamfirescu, Mihai Vornicu, Francesco Giotta ș.a.

Robert Escarpit a vorbit despre raportul dintre succes și valoare în sociologia literară, despre organizarea cercetării pluridisciplinare a preferințelor de lectură, de raportul dintre imagine și reacția neconștientizată a publicului.

La REVUE D'HISTOIRE ET DE THÉORIE LITTÉRAIRE contribue à la valorisation scientifique du patrimoine littéraire national, au développement des études et des recherches d'histoire et de théorie littéraire, de littérature universelle et comparée, d'esthétique et de folklore. La revue publie des études, des articles, des débats, des commentaires et des documents, des comptes rendus de livres et de périodiques de spécialité, des notes bibliographiques et des chroniques de la vie scientifique, afin d'informer au sujet des résultats obtenus dans ces domaines en Roumanie et à l'etranger, d'encourager les échanges d'idées, les initiatives, les hypothèses de travail, les points de vue et les nouvelles méthodes d'exploration et d'interprétation du phénomène littéraire.

★

La revue, fondée par G. Călinescu, paraît sans interruption depuis 1952 (pendant la période 1952 — 1964 sous le titre d'*Etudes et recherches d'histoire littéraire et de folklore*), étant la seule de ce profil en Roumanie. La revue est l'organe de l'Institut d'histoire et de théorie littéraire „G. Călinescu" de l'Académie de sciences sociales et politiques, institut où travaillent des spécialistes dans le domaine de la littérature roumaine, universelle et comparée, dans le domaine de l'esthétique, de la théorie littéraire, du folklore etc.

★

Par la diversité de son contenu, par les rubriques introduites à partir de 1974, la revue s'adresse aux historiens et théoriciens littéraires, aux comparatistes, aux esthéticiens et aux folkloristes, aux critiques littéraires et aux écrivains, aux chercheurs et aux publicistes, aux professeurs et aux étudiants.

★

Elaborés par des spécialistes consacrés, par des professeurs et par des chercheurs — roumains et étrangers — les travaux publiés aspirent à ouvrir de nouvelles perspectives dans l'investigation et la compréhension complexe des domaines abordés, à promouvoir un point de vue roumain dans l'étude contemporaine de la littérature.

★

Les collaborateurs sont priés d'envoyer les articles dactylographiés selon l'usage courant; la responsabilité concernant le contenu regarde seulement l'auteur. Les auteurs reçoivent 50 tirés à part à titre gratuit. Les manuscrits non publiés ne sont pas renvoyés. La correspondance, les livres et les revues pour l'échange ou pour des comptes rendus seront envoyés à la rédaction (73, Boulevard Republicii, Bucarest III).

★

Les demandes d'abonnements de l'étranger seront envoyées à *Rompresfilatelia*, B. P. 2001 (telex 011631), Bucarest, 64 — 66, Calea Griviței.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, in world and comparative literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchange of ideas, initiatives, work, hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding of the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 50 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The Mail, the books and periodicals for Review and exchange will be sent to the address of the Review.

★

The review effectuates exchange of similar publications, with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of a similar type.

În numărul viitor:

✦ La a XXX-a aniversare *(Zoe Dumitrescu Bușulenga)*; Probleme actuale ale istoriei literare *(Adriana Mitescu, Roxana Sorescu)*; *istorii literare românești în lucru (Paul Anghel, Eugen Barbu, M. Bucur, I. Negoițescu)*; *studii de sociologie literară (P. Cornea, Mioara Apolzan, Fr. Giotta, Dorina Grăsoiu)*; *omagiu lui G. Călinescu (Marcel Duță, Emil Manu)*; *studii și profiluri semnate de specialiști români și străini.*

Lei 25

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 22, NR. 1, 1974

I 2761.

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu"

B Astra

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

În acest număr dedicat îndeosebi sociologiei și istoriografiei literare contemporane semnează: Zoe Dumitrescu Bușulenga, Eva Behring (R. D. Germană), Eugen Barbu, I. Negoițescu, Paul Anghel, Aurel Martin, Paul Cornea etc.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

TOM. 23

2

1974

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 23, NR. 2, 1974

- IUL. 2005

1. IUL. 2014

COMITETUL DE REDACŢIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA
Redactor şef: GEORGE MUNTEAN
Redactor şef-adjunct: MIRCEA ANGHELESCU
Secretar de redacţie: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea ştiinţifică a patrimoniului literar naţional, la dezvoltarea studiilor şi cercetărilor de istorie şi teorie literară, de literatură universală şi comparată, estetică şi folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii şi documente, recenzii ale cărţilor şi periodicelor de specialitate, note bibliografice şi cronici ale vieţii ştiinţifice, menite să informeze asupra rezultatelor obţinute în aceste domenii, în ţară şi în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, iniţiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere şi metodele noi de explorare şi interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 şi 1964 cu titlul *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*), fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, în care lucrează specialişti în literatura română, universală şi comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor şi teoreticienilor literari, comparatiştilor, esteticienilor şi folcloriştilor, criticilor şi scriitorilor, cercetătorilor şi publiciştilor, profesorilor şi studenţilor.

Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform uzanţelor curente, responsabilitatea asupra conţinutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 50 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării şi schimbului se vor trimite pe adresa redacţiei.

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, vă puteţi abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, Bucureşti, str. Gutenberg 3 bis, sectorul VI (de unde publicaţia noastră poate fi procurată şi direct sau prin poştă) sau prin oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

Apare de patru ori pe an

Adresa redacţiei: Bd. Republicii, nr. 73, Bucureşti III

I 2761.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 23
Nr. 2, 1974

Revista de istorie și teorie literară

IAN 2022

Sumar

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, La a XXX-a aniversare . . 175

Probleme literare contemporane

ROXANA SORESCU, Marxismul și istoria literară 179
ADRIANA MITESCU, Aspecte metodologice ale criticii marxiste 185
PAUL CORNEA, Conceptul de „cîmp" și „decuparea obiectului" în sociologia contemporană a literaturii 191
MIOARA APOLZAN, Problema generațiilor literare din punct de vedere sociologic 201
FRANCESCO GIOTTA, La recherche sociologique du normatif littéraire 217
DORINA GRĂSOIU, O cercetare sociologică asupra stratificării publicului românesc din prima jumătate a secolului XIX . . 227
PAUL ANGHEL, Preambul la capitolul Sadoveanu din *O istorie posibilă a literaturii române* 239
I. NEGOIȚESCU, Mihai Beniuc (din *Istoria literaturii române*) 249
MARIN BUCUR, Poezia lui Ion Gheorghe (din *Istoria literaturii române contemporane*, lucrare colectivă) 255
AUREL MARTIN, Prolegomene. Marin Sorescu, Ana Blandiana, Petre Ghelmez, Gabriela Melinescu, Constanța Buzea, Adrian Păunescu, George Alboiu, Ileana Mălăncioiu, Ioan Alexandru etc. (din lucrarea colectivă *Istoria literaturii române (pentru străinătate)* 265
EUGEN BARBU, G. Călinescu (din *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini pînă în prezent*) 271

Studii și profiluri

MARCEL DUȚĂ, Poezia lui G. Călinescu (din *Istoria literaturii române contemporane*, lucrare colectivă) 281
EMIL MANU, „Poeticele" lui G. Călinescu 289

Literatura română în școală

BUCUR ȚINCU, Pașoptismul în istoriografia literară contemporană 295

20366.

Confluențe

EVA BEHRING, Literatura beletristică românească în R. D. Germană 305

Note și documente

MIRCEA ANGHELESCU, L'Histoire ottomane de Cantemir et la chronique de Saad-Eddin 313
CĂTĂLINA VELCULESCU, Hesiod în românește la începutul secolului al XIX-lea 317
ION M. DINU și I. STERIOPOL, N. I. Apostolescu. Note bibliografice 323
T. PLOP ULMANU, Trei scrisori inedite de la G. Călinescu. . . 327

Critică și bibliografie

Analiză și interpretare. Orientări în critica literară contemporană (*Marian Vasile*); GH. MUȘU, Din istoria formelor de cultură arhaică (*Barbu Cioculescu*); AUREL MARTIN, Introducere în opera lui N. Filimon (*Corina Popescu*); GH. GRIGURCU, Idei și forme critice, (*Nicolae Mecu*); PAUL HAZARD, Criza conștiinței europene 1680—1715 (*Ovidiu Papadima*); Literary Criticism and Sociology (*Ileana Verzea*); Literatura rusă de la sfîrșitul secolului XIX — începutul secolului XX (*Ana Maria Brezuleanu*); JOSÉ ORTEGA Y GASSET, Meditații despre Don Quijote (*Medeea Freiberg*); RICARDO GULLON, Una poetica para Antonio Machado (*Eugenia Popeangă*) . . 329

Revista Revistelor

Critical Quarterly vol. 15, Summer 1973 (*Ileana Verzea*); Hispanic Review (*Medeea Freiberg*) 349

TOME 23
N° 2, 1974

Revue d'histoire et de théorie littéraire

Sommaire

ZOE DUMITRESCÚ BUŞULENGA, À la XXX-ème anniversaire 175

Problèmes de la littérature contemporaine

ROXANA SORESCU, Le marxisme et l'histoire littéraire 179
ADRIANA MITESCU, Aspects méthodologiques de la critique marxiste 185
PAUL CORNEA, Le concept de „champ" et „le découpage de l'objet" dans la sociologie littéraire contemporaine 191
MIOARA APOLZAN, Le problème des générations du point de vue sociologique 201
FRANCESCO GIOTTA, La recherche sociologique du normatif littéraire 217
DORINA GRĂSOIU, Recherche sociologique sur la stratification du public roumain de la première moitié du XIX-e siècle . . 227
PAUL ANGHEL, Prologue au chapitre M. Sadoveanu (fragment de *Une histoire possible de la littérature roumaine*) 239
I. NEGOIŢESCU, M. Beniuc (fragment de l'*Histoire de la littérature roumaine*) 249
MARIN BUCUR, La poésie de Ion Gheorghe (chapitre tiré de l'ouvrage collectif *Histoire de la littérature roumaine contemporaine*). 255
AUREL MARTIN, Prolegomena. Marin Sorescu, Ana Blandiana, Petre Ghelmez, Gabriela Melinescu, Constanţa Buzea, Adrian Păunescu, George Alboiu, Ileana Mălăncioiu, Ioan Alexandru (fragment tiré de l'ouvrage collectif *Histoire de la littérature roumaine pour l'étranger*) 265
EUGEN BARBU, G. Călinescu (chapitre tiré d'*Une histoire polémique et anthologique de la littérature roumaine dès ses origines jusqu'à présent*) 271

Études et profils

MARCEL DUŢĂ, La poésie de G. Călinescu (chapitre tiré de l'*Histoire de la littérature roumaine contemporaine*, ouvrage collectif) 281
EMIL MANU, Les „Arts poétiques" de G. Călinescu 289

La littérature roumaine enseignée au lycée

BUCUR ŢINCU, La littérature des années 1848 dans l'historiographie littéraire contemporaine 295

Confluences

EVA BEHRING, La littérature roumaine dans la République Démocratique Allemande 305

Notes et documents

MIRCEA ANGHELESCU, L'Histoire ottomane de Cantemir et la chronique de Saad-Eddin 313
CĂTĂLINA VELCULESCU, Hesiod traduit en roumain au commencement du XIX-e siècle 317
ION M. DINU et I. STERIOPOL, N. I. Apostolescu. Notes bibliographiques 323
T. PLOP ULMANU, Trois lettres inedites de G. Călinescu . . . 327

Critique et bibliographie

Analyse et interprétation. Orientations dans la critique littéraire contemporaine (*Marian Vasile*); GH. MUŞU, De l'Histoire des formes de culture archaique (*Barbu Cioculescu*); AUREL MARTIN, Introduction à l'œuvre de N. Filimon (*Corina Popescu*); GH. GRIGURCU, Idées et formes critiques (*Nicolae Mecu*); PAUL HAZARD, La crise de la conscience européenne. 1680—1715 (*Ovidiu Papadima*); Literary Criticism and Sociology (*Ileana Verzea*); La littérature russe à la fin du XIX-e siècle et au commencement du XX-e siècle (*Ana Maria Brezuleanu*); JOSÉ ORTEGA Y GASSET, Méditations sur Don Quichotte (*Medeea Freiberg*); RICARDO GULLON, Una poetica para Antonio Machado (*Eugenia Popeangă*) 329

Revue des revues

Critical Quarterly, tom. 15, no. 2, Summer 1973 (*Ileana Verzea*); Hispanic Review (*Medeea Freiberg*) 349

TOME 23
N° 2, 1974

The Review of Literary History and Theory

Contents

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, On the 30th Anniversary . . 175

Contemporary Literary Problems

ROXANA SORESCU, Marxism and Literary History 179
ADRIANA MITESCU, Methodological Aspects of Marxist Criticism 185
PAUL CORNEA, The Concept of „Field" and „the Cutting up of the Object" in the Contemporary Sociology of Literature . . 191
MIOARA APOLZAN, The Problems of Literary Generations from a Sociological Point of View 201
FRANCESCO GIOTTA, Sociological Research of Literary Norms 217
DORINA GRĂSOIU, A Sociological Research of the Categories of the Romanian Reading Public in the First Half of the XIXth Century 227
PAUL ANGHEL, Foreword to the chapter: Sadoveanu (a part of the book *A possible History of the Romanian Literature*) 239
I. NEGOIȚESCU, Mihai Beniuc (a fragment from *The History of Romanian Literature*) 249
MARIN BUCUR, The Poetry of Ion Gheorghe (a chapter from *The History of Contemporary Romanian Literature* — a collective work) 255
AUREL MARTIN, Prolegomena. Marin Sorescu, Ana Blandiana, Petre Ghelmez, Gabriela Melinescu, Constanța Buzea, Adrian Păunescu, George Alboiu, Ileana Mălăncioiu, Ioan Alexandru etc. (a fragment from the collective work *The History of Romanian Literature for Foreigners*) 265
EUGEN BARBU, G. Călinescu (a chapter for *A Polemic and Anthological History of Romanian Literature from the Origins until the Present Time*) 271

Studies and Portraits

MARCEL DUȚĂ, The Poetry of G. Călinescu (a chapter from *The History of Contemporary Romanian Literature*, a collective work) 281

EMIL MANU, „The Poetic Arts" of G. Călinescu 289

Romanian Literature in Schools

BUCUR ȚINCU, The Epoch of '48 in Contemporary Literary Historiography 295

Literary Confluences

EVA BEHRING, Romanian Literature in the German Democratic Republic 305

Notes and Documents

MIRCEA ANGHELESCU, The Ottoman History of Cantemir and the Chronicle of Saad-Eddin 313
CĂTĂLINA VELCULESCU, Hesiod in Romanian, at the Beginning of the XIXth Century 317
ION M. DINU and I. STERIOPOL, N. I. Apostolescu. Biobibliographic Notes 323
T. PLOP ULMANU, Three Unpublished Letters from G. Călinescu 327

Criticism and Bibliography

Analysis and Interpretation. Orientations in Contemporary Literary Criticism (*Marian Vasile*); GH. MUȘU, From the History of the Forms of Archaic Culture (*Barbu Cioculescu*); AUREL MARTIN, Introduction to the Work of N. Filimon (*Corina Popescu*); GH. GRIGURCU, Critical Forms and Ideas (*Nicolae Mecu*); PAUL HAZARD, The Crisis of European Consciousness 1680—1715 (*Ovidiu Papadima*); Literary Criticism and Sociology (*Ileana Verzea*); Russian Literature at the End of the XIXth Century and the Beginning of the XXth Century (*Ana Maria Brezuleanu*); JOSÉ ORTEGA Y GASSET, Meditations of Don Quixot (*Medeea Freiberg*); RICARDO GULLON, A Poetics by Antonio Machado (*Eugenia Popeangă*). 329

Literary Press Review

Critical Quarterly vol. 15, no. 2, Summer 1973 (*Ileana Verzea*); Hispanic Review (*Medeea Freiberg*) 349

ТОМ 23
No. 2, 1974

Журнал по истории и теории литературы

СОДЕРЖАНИЕ

ЗОЕ ДУМИТРЕСКУ БУШУЛЕНГА. К XXX-ой годовщине 175

Современные литературные вопросы

РОКСАНА СОРЕСКУ, Марксизм и история литературы . . 179
АДРИЯНА МИТЕСКУ, Методологические аспекты марксистской критики 185
ПАУЛЬ КОРНЯ, Понятие ,,поля'' и ,,разграничение объекта'' в современной социологии литературы 191
МИОАРА АПОЛЗАН, Вопрос литературных поколений с социологической точки зрения 201
ФРАНЧЕСКО ДЖОТТА, La recherche sociologique du normatif littéraire 217
ДОРИНА ГРЭСОЮ, Социологическое исследование над стратификацией румынской публики первой половины XIX-го века 227
ПАУЛЬ АНГЕЛ, Предисловие к главе Садовяну из Возможной истории румынской литературы 239
И. НЕГОИЦЕСКУ, Михай Бенюк (открывок из *Истории румынской литературы*) 249
МАРИН БУКУР, Поезия Иона Георге (глава из *Истории современной румынской литературы*, коллективная работа) 255
АУРЕЛ МАРТИН, Пролегомены. Марин Сореску, Анна Бландиана, Петре Гелмез, Габриела Мелинеску, Констанца Бузя, Адриан Пэунеску, Джеордже Албою, Иляна Мэлэнчою, Иоан Александру и др. (открывок из коллективной работы *История румынской литературы для зарубежных стран*) 265
ЕУДЖЕН БАРБУ, Г. Кэлинеску (отрывок из *Полемической и антологической истории румынской литературы с начала до настоящего времени*) 271

Исследования и профили

МАРЧЕЛ ДУЦЭ, Поэзия Г. Кэлинеску (глава из *Истории современной румынской литературы*, коллективная работа) 281
ЭМИЛЬ МАНУ, ,,Поэтики'' Г. Кэлинеску 289

Румынская литература в школе

БУКУР ЦИНКУ, 1848-ой год в современной литературной историографии 295

Румынская литература и иностранные литературы

ЭВА БЕРИНГ, Румынская беллетристическая литература в ГДР. 305

Заметки и комментарии

МИРЧА АНГЕЛЕСКУ, L'Histoire ottomane de Cantemir et la chronique de Saad-Eddin 313
КЭТЭЛИНА ВЕЛКУЛЕСКУ, Гесиод на румынском языке в начале XIX-го века 317
ИОН М. ДИНУ и И. СТЕРИОПОЛ, Н. И. Апостолеску. Биоблиографические заметки 323
Т. ПЛОП УЛМАНУ, Три неизданных письма Г. Кэлинеску 327

Рецензии

Анализ и толкование *(Мариан Василе)*; Г. МУШУ, Из истории видов архаической культуры *(Бърбу Чокулеску)*; АУРЕЛ МАРТИН, Введение в творчество Н. Филимона *(Корина Попеску)*; Г. ГРИГУРКУ, Идеи и критические формы *(Николай Меку)*; ПОЛЬ ГАЗАРД, Кризис европейского сознания *(Ов. Пападима)*; Literary Criticism and Sociology *(Ileana Verzea)*; Русская литература конца XIX-ого века — начала XX-ого века *(Ана Мария Брезуляну)*; JOSÉ ORTEGA Y GASSET, Размышления о *Don Quijote*, *(Медея Фрейберг)*; RICARDO CULLON, Una poetica para Antonio Machado *(Eugenia Popeangă)* 329

Журнал журналов

Criticul Quarterly vol. 15, Summer 1973 *(Ileana Verzea)*; Hispanic Review *(Medeea Freiberg)* 349

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

LA A XXX-a ANIVERSARE

Privite din perspectiva dialectică a vîrstelor istoriei ca o epocă distinctă, unitară în structură și legată în devenirea ei de epocile anterioare, deceniile care au trecut de la fierbintea toamnă a lui 1944 concentrează în ele sensurile fundamentale ale existenței noastre pe aceste locuri. Am putea scrie, cu neclintit temei, reluînd spusele lui Bălcescu, că 23 August 1944 a fost „lucrarea" veacurilor, de acumulare a valorilor în spirit și de înnobilare a spiritului prin luptă.

Dacă secole de-a rîndul, prin nesfîrșitele vicisitudini ale istoriei, am rezistat ca entitate geografică și ca unitate națională, într-un singur veac — marcat de pietrele de hotar ale anilor patruzeci — ființa noastră și-a afirmat răspicat propria voce în vastul concert al redeșteptării popoarelor. În acest răstimp, România a parcurs etape esențiale ale dezvoltării sale : revoluția de la 1848, unirea principatelor, cucerirea independenței pe cîmpul de luptă, făurirea statului național unitar și, pe această temelie, înălțarea culturii noastre la nivelul culturii europene. Iar momentul insurecției naționale antifasciste armate din august 1944 a însemnat, pentru destinul contemporan al țării noastre, saltul impetuos pe o altă treaptă a dialecticii istoriei : împlinirea revoluției burghezo-democratice, înfăptuirea revoluției socialiste, trecerea la transformarea întregii noastre vieți economice și sociale.

Adîncile prefaceri în modul de a trăi, de a munci și de a gîndi al milioanelor de oameni din patria noastră se oglindesc în modul, la fel de profund și de revelator, în care creatorii de frumos își însușesc artistic realitatea acestor decenii. Marile conștiințe ale epocii lor care au fost întotdeauna scriitorii reprezentativi n-au rămas și nu pot rămîne insensibile în fața profundelor mutații pe care socialismul le determină în viața contemporanilor. În trei decenii chipul țării s-a transformat fundamental : zone întregi, unde înainte, cum spunea Sadoveanu, „nu se întîmpla nimic", ținuturi necuprinse altădată decît de pecinginea sărăciei, cunosc astăzi un „palpit" și o configurație socială nebănuite odinioară. Ridicarea cetăților industriale, edificii ale luminii și ale civilizației socialiste, implică eforturi de gîndire și de acțiune vecine cu eroismul. Dar eroii — inclusiv cei literari — nu se nasc peste noapte, nu apar din nimic. În întrebarea: cum anume s-au ivit toate acestea într-un răstimp istoric scurt se află punctul de confluență între destinul societății și cel al literaturii române

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 175—177, București, 1974.

din ultimele decenii. Dominanta amîndurora este realismul : al politicii, ca acțiune colectivă ; al scrisului, ca reflex al acesteia în cuvînt. Întemeiat pe achizițiile moderne ale artei cuvîntului, realismul literar s-a înnobilat cu perspectiva deschisă de realismul ideologiei noastre, care și-a făcut din *praxis* criteriul suprem al valabilității. Receptivă la marile sarcini sociale și politice ale construcției socialiste, literatura contemporană este, implicit, receptivă la problematica vie cu care se confruntă toți făuritorii noii lumi. Iar această problematică este strîns legată de viața oamenilor angajați în efortul uriașei construcții. Dinamica sufletească, dialectica devenirilor spre noua calitate morală nu se orientează riguros rectiliniu, în spații etice precis circumscrise. Procesul e sinuos, contradictoriu, adesea derutant. Scriitorul contemporan trebuie, de aceea, să fie nu numai un maestru al cuvîntului, ci și un sociolog și un filozof, capabil să scruteze realitatea fără prejudecăți, fără poncife. În acest sens, îndrumarea de către partid a creației literare este echivalentă cu orientarea artiștilor spre acele zone ale realității în care se dau sau se pregătesc cele mai convingătoare răspunsuri la problemele vitale ale epocii, spre acele puncte de interferență care indică sensul fundamental al existenței noastre sociale și naționale. Deschiderea spre universalitate a literaturii române n-o poate asigura decît ancorarea ei în realitate, în realitatea spirituală a unei Românii care cunoaște astăzi, pe plan mondial, cel mai înalt prestigiu din istoria sa. Sarcina fundamentală, în această direcție, este definirea, prin mijloacele artei, a spiritualității noastre socialiste, a contribuției noastre de originalitate estetică și de moralitate la închegarea conceptului actual de *umanitate*. Și nu vom putea niciodată să dovedim ce sîntem dacă nu vom arăta cu adevărat ce am fost, ce rol a jucat poporul român în zbuciumata istorie a omenirii, la confluența unor ape geografice și culturale față de care ne-am definit activ. Valorificarea factorilor de progres în arta cuvîntului, a elementelor de permanență în opera morală, a specificității de simțire în consens cu vocația spre perfecțiune spirituală a națiunii noastre este concepută în strînsă concordanță cu stimularea creației de noi valori artistice, care să dea măsura înălțimii de cuget și de conștiință a făuritorilor socialismului.

A crea o artă și o literatură cu adevărat reprezentative pentru societatea noastră nouă este, desigur, o preocupare de primă mărime a creatorilor înșiși. Dar și cercetării și teoriei literare le revin sarcini pe cît de însemnate, pe atît de dificile. Elucidarea problemelor actuale ale creației artistice presupune curajul de a aborda chestiunile cele mai controversate, ținînd de încadrarea scrisului contemporan în istoria națională și universală a artei cuvîntului, de adecvarea tuturor modalităților artistice la țelul făuririi omului nou, încadrat conștient în istorie și constructor entuziast al unei noi realități. Cum obiectul cercetării noastre este viu, în plin proces de edificare și de desfășurare, ea nu poate fi concepută ca o „chirurgie în vid", ca o operațiune de fișare mecanică și infailibilă a unor opere literare în curs de clasicizare. Atît criticii, cît și scriitorii sînt chemați la discutarea deschisă a problematicii actuale ce stă în fața cercetării literare. În cadrul unor dezbateri vii, găzduite de presă sau de organismele de specialitate, întregul front literar, unitar prin adeziunea lui deplină la destinul actual al artei românești, este chemat să-și spună cuvîntul autorizat în legătură cu cele mai acute probleme ale creației și criticii

contemporane. „Revista de istorie şi teorie literară" face prin acest număr al său un prim pas în discuţia asupra orientării şi sarcinilor cercetării actuale în istoria şi critica literară. Pentru că dorim ca şi prin străduania noastră să împlinim visul de aur al lui Eminescu despre libertatea, egalitatea şi înălţarea popoarelor :

„... aş vrea ca omenirea să fie ca prisma, una singură, strălucită, pătrunsă de lumină, care are însă atîtea culori. O prismă cu mii de culori, un curcubeu cu mii de nuanţe. Naţiunile nu sînt decît nuanţele prismatice ale omenirii şi deosebirea dintre ele e atît de naturală, atît de explicabilă, cum putem explica din împrejurări anume diferenţa dintre individ şi individ. Faceţi ca toate aceste culori să fie egal de strălucite, egal de poleite, egal de favorizate de lumina ce ea formează şi fără care ele ar fi pierdute în nimicul neexistenţei — căci în întunericul nedreptăţii şi al barbariei toate naţiunile îşi sînt egale în abrutizare, în îndobitocire şi fanatism, în vulgaritate ; şi cînd lumina abia se reflectă în ele, ea formează culori prismatice".

ROXANA SORESCU

MARXISMUL ŞI ISTORIA LITERARĂ

Multă vreme, o interpretare abuziv simplificatoare a redus aplicarea marxismului în analiza producţiilor literare prezente şi trecute la simple echivalări dintre fabula operei şi o realitate economico-socială pe care aceasta ar fi trebuit s-o transfere în cuvinte sau căreia ar fi trebuit să-i corespundă din punctul de vedere ideatic. A socoti că marxismul se confundă cu reducerea axiologiei fundamentate estetic la o axiologie fundamentată istorico-social înseamnă a ignora, cu sau fără bună ştiinţă, nu numai specificul artei, ci şi conţinutul real al ideologiei materialist-istorice. „Potrivit concepţiei materialiste a istoriei, factorul hotărîtor în istorie este *în ultimă instanţă* producerea şi reproducerea vieţii reale. Nici Marx, nici eu n-am afirmat vreodată mai mult. Şi dacă cineva denaturează aceasta, afirmînd că factorul economic este *singurul* hotărîtor, preface teza de mai sus într-o frază goală, abstractă şi absurdă. Situaţia economică este baza, dar diferitele elemente ale suprastructurii : formele politice ale luptei de clasă şi rezultatele ei — constituţiile statornicite de clasa biruitoare după cîştigarea luptei etc. —, formele juridice, fără a mai vorbi de oglindirea tuturor acestor lupte reale în minţile participanţilor, teoriile politice, juridice, filozofice, concepţiile religioase şi dezvoltarea lor ulterioară într-un sistem de dogme, toate aceste elemente exercită de asemenea o influenţă asupra desfăşurării luptelor istorice şi determină, în multe cazuri, în special *forma* lor." (Scrisoarea lui F. Engels către I. Bloch, din 21—22 septembrie 1890, în Marx — Engels, *Despre artă*, Ed. politică, Bucureşti, 1966, p. 94).

Tot Engels preciza că : „Dezvoltarea politică, juridică, filosofică, religioasă, literară, artistică etc. se întemeiază pe dezvoltarea economică. Dar toate acestea acţionează totodată şi una asupra celeilalte, precum şi asupra bazei economice. Situaţia economică nu este *singura cauză activă*, toate celelalte fiind numai efect pasiv, ci are loc o interacţiune pe baza necesităţii economice, care, *în ultimă instanţă*, se impune întotdeauna." (Scrisoarea lui F. Engels către H. Starkenburg din 25 ianuarie 1894, *ibidem*, p. 95).

Folosirea concepţiei marxiste despre bază şi suprastructură drept corolar ideologic necesar al tuturor metodelor explicative în istoria literară presupune suficientă supleţe a gîndirii pentru a nu confunda determinismul cu simplificarea lineară şi perspectiva evoluţiei — cu falsificarea na-

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 179—184, Bucureşti, 1974.

turii fenomenelor. Experienţa ne dovedeşte că, înainte de a arăta utilitatea reală şi dezideratele ce ar trebui satisfăcute de o istorie literară marxistă, este necesar să ne delimităm poziţiile faţă de tentativele vulgarizatoare, inutil simplificatoare, care, la adăpostul cîtorva fraze împrumutate din clasicii filosofiei marxiste, propun o imagine deformată a literaturii şi reduc cîmpul larg al cauzalităţilor şi al mobilurilor creatoare la cîteva explicaţii stereotipe, istorice şi economice. Asupra acestei primejdii a atras atenţia Engels încă din 1890 : „Din păcate, însă, prea des se întîmplă să crezi că ai priceput perfect o teorie nouă şi că o poţi mînui fără dificultate de îndată ce ţi-ai însuşit — şi nici măcar întotdeauna bine — principiile ei fundamentale. Or, de acest reproş nu-i pot scuti pe unii dintre „marxiştii" de dată recentă şi datorită acestui fapt s-a şi creat uneori o confuzie de neînchipuit". (Scrisoarea lui F. Engels către I. Bloch din 21—22 septembrie 1890, *ibidem*, p. 97).

Asemenea confuzii s-au făcut simţite şi în analiza fenomenului literar, într-o serie de interpretări mai vechi, care preluau din marxism mai ales litera, şi nu spiritul, dogma, şi nu metoda de gîndire.

Ca metodă de gîndire, marxismul devine util atît în judecata de valoare individuală asupra operei, privită izolat, şi operînd astfel curent la nivelul criticii literare, cît şi în judecata asupra conexiunii de opere care alcătuiesc o istorie literară, operînd la nivelul unui fenomen socializat, a cărui răspîndire şi a cărui calitate au fost deja sancţionate printr-o atitudine a receptorului. De aceea, chestiunile de metodologie trebuie puse diferenţiat în domeniile corelate ale activităţii de explicare şi de justificare literară : metoda, fundamentată filosofic şi validată estetic, se concretizează altfel la nivelul de generalitate pe care-l implică istoria literară, decît la nivelul de judecată particulară al criticii.

Opera de artă ca element constitutiv al unei istorii literare este în mod fatal supusă unui proces de simplificare a unităţii ei fenomenologice, unui proces de esenţializare a anumitor trăsături specifice, comune unui întreg şir de produse artistice, privite în relaţiile sincronice şi diacronice în care se încadrează sau pe care le produce. Această simplificare necesară, şi, prin chiar acest fapt, această deformare a operei ca realitate artistică particulară reprezintă o condiţie acceptată a oricărei istorii literare, care oferă, în schimb, posibilitatea de a reliefa relaţiile cauzale şi trăsăturile comune mai multor domenii, sensul unei dezvoltării artistice în viaţa unei culturi. Pentru istoricul literar se pune, de aceea, cu o pregnanţă pe care criticul literar n-o cunoaşte, problema foarte delicată de a păstra nuanţa justă, echilibrul instabil între judecata asupra operei ca individualitate estetică şi fixarea locului ei într-un lanţ de individualităţi similare, între perspectiva asupra artistului ca personalitate profund individualizată în domeniul expresiv şi ca reprezentant al unei categorii mai largi, supusă determinismelor economice, sociale, politice, ideologice. De aici se nasc şi avantajele, dar şi dificultăţile aplicării marxismului în istoria literară. Dificultăţi care ţin de necesitatea imperioasă de a pune concomitent la contribuţie, în efortul explicativ, mai mulţi factori, fără a renunţa la nici unul dintre ei : nici la opera de artă ca realitate estetică unică, nici la opera de artă ca verigă a unui lanţ, nici la opera de artă ca rezultat al unui proces de cauzalităţi specifice, nici la opera de artă ca factor de modelare a unor realităţi extraliterare, ca sursă de ecouri publice, ca sursă

documentară sau instrument pedagogic etc. Avantajele țin de chiar generalizarea și simplificarea necesară : pe baza trăsăturilor comune și a calităților lor reprezentative operele, privite din unghiul istorico-literar, sînt mai ușor de instalat în contexte sociale și economice determinate, mai ușor de justificat, de explicat și chiar de promovat. Folosirea metodei dialectice în studiul istoriei literare rezidă în înțelegerea concretă a creației artistice ca reflex al vieții sociale și, prin aceasta, în interpretarea ei dintr-o perspectivă multilaterală. Între creator și epoca sa pot fi descifrate multiple raporturi de condiționare reciprocă, a căror definire conferă judecății de valoare obiectivitate. Exagerarea, naivă, comodă sau oportunistă a acestui avantaj are ca rezultat acel tip de istorie literară care l-a considerat o vreme pe Eminescu un reprezentant de frunte al realismului critic și un poet aproape tot atît de „mare" ca și D. Th. Neculuță. Acest mod fals din punct de vedere interpretativ și de multe ori ridicol, prin pretențiile sale normative exercitate asupra unei realități consumate, poate compromite o idee mai mult decît dușmanii înverșunați ai acelei idei.

Nu trebuie să uităm că ideologia materialist-istorică servește ca instrument de lucru în explicarea și promovarea unor valori specifice, estetice, și că baza economică exercită asupra literaturii o influență intermediată, că analogiile simplificatoare dintre istoria socială și istoria culturii reduc și falsifică trăsăturile caracteristice ale ambelor domenii de corelat. Istoricul literar nu este, desigur, numai un estet, ci și un istoric, un economist, un jurist, un ideolog. Informația sa este (sau, mai bine zis, ar trebui să fie) vastă și precisă, el are știința dozajului și capacitatea de a reliefa esențialul, dar are mai ales perspectiva asupra sensului devenirii fenomenelor și facilitatea de a se defini față de judecățile de valoare anterioare.

Problema ce se pune istoricului literar, presupunînd că acesta este deplin lămurit în ce privește modul subtil în care acționează determinismele economice și sociale, că are capacitatea de a cuprinde dintr-o privire toate componentele ce alcătuiesc judecata de valoare, că se situează, în emiterea acestei judecăți, pe pozițiile progresului și că istoria va fi de partea lui, problema cea mai dificilă este de a aplica *practic* și cu consecvență o estetică bazată pe filosofia marxistă. Istorici literari care să utilizeze determinismul extraliterar ca factor explicativ esențial al valorilor estetice au mai existat (Taine), istorii literare care să coreleze evenimentele culturale din toate domeniile cu acelea social-politice, de asemenea (tabelele sinoptice ce însoțesc mai toate manualele de istorie literară de la Lanson încoace o dovedesc), explicații literare care să pună la contribuție nu numai individualitățile creatoare, ci să le raporteze și la evoluția gustului public n-au lipsit, și nici istoricii care să grupeze creatorii după afinități extraestetice (generație, apartenența la ideologia unei anumite clase sociale etc.) nu sînt puțini de la Thibaudet încoace ; sociologia literaturii a lui Goldmann a propus omologii de structură între opere și realitățile sociale, mutînd în planul abstracțiunilor similare paralelismele dintre realități cu atribute definitorii deosebite. Nici una dintre aceste istorii literare, nici una dintre aceste tendințe explicative (căci lucrările de istorie a evoluției gustului public, ca și cele implicînd factori sociologici de toate tipurile se păstrează încă la nivelul tendințelor explicative, fără a se constitui într-o istorie literară organizată după aceste principii), nu

pot fi socotite decît acumulările necesare pentru o istorie marxistă a literaturii, care ar trebui să le depăşească prin negaţie dialectică, înglobîndu-le şi sintetizîndu-le.

O istorie literară completă, care ar ţine seamă de toţi factorii ideologici şi estetici, ar trebui să includă, fără a le separa didactic, momentele esenţiale ale genezei operelor, ale analizei fenomenologice a structurii lor, ca şi pe cele ale receptării. Ea ar trebui să nu se reducă la o descriere sumară a condiţiilor de viaţă ale scriitorilor şi a evenimentelor istorice mai însemnate pe care le-au traversat ei, făcînd din aceasta o explicaţie posibilă a operei lor, dar să arate modul subtil, uneori neconştientizat, în care realităţile sociale, sau o anume stare de spirit se impun chiar inteligenţelor celor mai singulare, din clipa în care au ales literatura ca formă de manifestare socială; ar trebui să fie o istorie care să surprindă jocul tendinţelor etice, politice, sociale, istorice subordonate operei de artă, fără a sacrifica specificul estetic al acesteia, o istorie care să emită judecata de valoare în funcţie de momentul în care este scrisă, fără a ignora seria judecăţilor de valoare emise în legătură cu opera respectivă, serie ce alcătuieşte în fond istoria criticii, corelată cu aceea a gustului public. Este aproape fără rost să spunem că o privire de ansamblu, care să considere opera în geneza ei, în corelaţiile şi în similitudinile pe care le stabileşte cu alte opere de artă, în raport cu publicul său (public alcătuit din lectori neartişti, influenţaţi mai ales la nivelul informaţional, dar şi din lectori-artişti, influenţaţi de structurile estetice ale operei), în raport cu întreaga dezvoltare a unei culturi, o astfel de privire de ansamblu cere o excepţională siguranţă în domeniul axiologic, o stăpînire deosebită a tuturor metodelor de cercetare parţială, enciclopedism în informaţia culturală. Dar este tot atît de adevărat că efortul cerut de o astfel de concepţie şi-ar afla în sine răsplata. Pentru că, ţinînd seama de corelarea dinamică a unei multitudini de factori genetici, istorici, sociali, dar mai ales estetici, s-ar găsi o bază justificativă mai bine argumentată problemelor aflate în veşnică dispută în istoriile literare, chestiunii atît de controversate a periodizării, de exemplu, sau aceleia a criteriilor de organizare a unei istorii literare, a grupării autorilor după generaţii, curente, reviste polarizante etc.

Pentru alcătuirea unei cuprinzătoare istorii marxiste a literaturii este vitală rezolvarea, nu numai teoretică, a preluării moştenirii culturale a trecutului. Dacă, principial vorbind, criteriile şi necesitatea valorificării întregului tezaur artistic naţional nu mai reprezintă o chestiune controversată, toată lumea fiind de acord că marxismul, avînd datoria să preia tot ce a creat mai valoros omenirea în toate domeniile de activitate, este cel mai în măsură să revalorifice, din punctul de vedere al clasei celei mai înaintate a societăţii, toate creaţiile literare ale trecutului, dacă asupra ideilor generale nu există prilej de dispută, în domeniul realizărilor practice, al punerii în aplicare a acestor deziderate, ne aflăm în faza în care s-au lansat mari şi lăudabile proiecte, în care s-au început vaste construcţii, pe care numai timpul şi tenacitatea ne vor ajuta să le împlinim cu cinste. Necesitatea instrumentelor de lucru, a ediţiilor critice complete, a bibliografiilor, a monografiilor de scriitori, de curente, de mişcări, a descrierii unor epoci sau direcţii literare a început să fie cu tot mai multă competenţă satisfăcută. Este însă necesar, credem, să spunem că dezvoltarea

economică şi politică a ţării, creşterea capacităţii intelectuale şi analitice a cititorilor, fermitatea convingerilor lor politice fac posibilă, în această etapă, punerea în discuţie a celor mai controversabile opere şi atitudini din istoria literară românească. A trece sub tăcere chestiunile dificile, a refuza discuţiile care cer simţul nuanţei, a opera suprimări în textele autorilor ale căror opinii nu corespund cu ale noastre, pentru că ar fi mai anevoie să le explicăm poziţiile şi să ne delimităm faţă de ele, toate acestea, departe de a reprezenta adevărata atitudine marxistă a istoricului literar, sînt expresia unei dezinformări elementare, căci ar fi de ajuns exemplul strălucit al felului în care a analizat Lenin opera lui Tolstoi pentru a arăta modul cum trebuie discutate temele dificile. Istoria literară marxistă pentru care pledăm şi de care avem nevoie nu este una care ar trece sub tăcere problemele spinoase, ci aceea care le va pune în discuţie de pe poziţiile ideologice şi politice ale marxismului creator.

Atribuirea valorii este o operaţie subiectivă, implicînd acţiunea concretă a cerinţelor sociale şi istorice ale unui moment determinat, opţiunea pentru ideologia reprezentînd interesele unei clase. În aceasta stă şi interesul ei istoric, stabilirea ierarhiilor axiologice este expresia directă şi conştientă a opţiunilor filosofice şi politice, nimeni nu ascunde acest lucru, aşa cum nimeni n-ar trebui să uite că numai sinteza calităţilor morale şi politice într-o calitate estetică este criteriul de bază al valorificării.

Dacă în domeniul istoriei literare aplicate unei perioade mai vechi, problemele esenţiale sînt cele explicative sau acelea ale corelării fenomenelor, ale stabilirii cauzalităţilor reale, acolo nepunîndu-se cu atîta acuitate chestiunea raporturilor dintre valorile artistice, întrucît ierarhiille prezintă o stabilitate mai mare, consolidate de tradiţie şi de consensul public, în domeniul istoriei literaturii contemporane necesitatea precizării criteriilor după care se atribuie valoarea se pune deosebit de imperios. Aici utilizarea unilaterală a criteriilor poate crea confuzii grave, poate provoca dezorientarea publicului, îndepărtarea lui de o anumită literatură, promovată după principii neadecvate sau, prin perseverare în eroare, se poate ajunge, prin activitate critică necalificată, la subminarea unei direcţii a literaturii contemporane. Rezolvarea raportului dialectic dintre necesitate şi valoare rămîne o problemă deschisă nu numai a criticii actuale, ci şi a unei istorii literare vii, care să promoveze operele necesare fiecărei etape istorice, fără a renunţa la valorificarea lor estetică şi la justificarea lor prin metodologia cea mai modernă.

Cele două chestiuni fundamentale ale programului estetic al unei istorii literare marxiste ţin de limpezirea criteriilor axiologice şi de capacitatea utilizării lor adecvate, ca şi de posibilitatea de a justifica opţiunile şi ierarhiile valorice prin demonstraţii, utilizînd metodele de cercetare parţială cele mai adecvate unei epoci sau unui scriitor.

Nu trebuie să ascundem faptul că, astfel concepută, ca sinteză a mai multor metode de cercetare parţială (sociologică, psihologică, psihanalitică, structuralistă, structuralist-genetică etc.) şi a unei capacităţi axiologice justificate social-istoric, istoria literară marxistă se află încă la stadiul realizărilor incipiente şi al proiectelor necesare. Şi că realizarea acestui proiect, care este departe de a fi unul simplu şi lesne de dus la înde-

plinire, cere specialişti capabili să mînuiască nuanţat şi la momentul potrivit fiecare dintre uneltele temporare de lucru, subordonîndu-le totodată unei concepţii generale a valorii, concepţie întemeiată pe ideologia marxist-leninistă şi aplicată creator condiţiilor specifice ale dezvoltării literaturii naţionale.

Revista de istorie şi teorie literară îşi deschide paginile unei discuţii, pe care o doreşte cît mai largă şi cît mai aprinsă, în legătură cu rezultatele, cu drumurile de urmat şi cu dificultăţile ivite în elaborarea istoriei literaturii române, şi a literaturii române contemporane în special.

ADRIANA MITESCU

ASPECTE METODOLOGICE ALE CRITICII MARXISTE

Pas de critique sans une critique de la critique. (A. Thibaudet)

O problemă acută a criticii literare marxiste mi se pare că este aceea a deschiderii acesteia spre varietatea metodelor și instrumentelor critice de abordare a operei literare. Este adevărat că nici o metodă critică nu este infailibilă și nu poate aspira spre o totalitate ; vitalitatea și validitatea fiecăreia constă tocmai în parțialitatea acțiunii și funcțiunii sale astfel încît nu epuizează posibilitatea altor interpretări viitoare. Deși critica marxistă mai este uneori substituită unei singure metode sau redusă la o singură modalitate, și anume determinismului economic și punctului de vedere precumpănitor politic (R. Wellek), cred că ea este înainte de toate o viziune filozofică asupra domeniului literaturii. Critica și estetica marxistă reprezintă un proces continuu de elaborare a instrumentelor de lucru specifice artei, a noțiunilor și conceptelor, dîndu-le o fundamentare filozofică materialist-dialectică. De aceea rămîne deschisă problema asimilării critice a diverselor metode particulare utilizate în cercetarea artei și literaturii. Dacă se vorbește, bunăoară, de „axiologia" marxistă, de „critica" marxistă, de „antropologia" și chiar „hermeneutica" marxistă, nu se poate în nici un caz vorbi de „psihanaliză " marxistă sau de „existențialism" marxist. Dar filozofia și mai ales critica marxistă nu poate ignora din punct de vedere științific și chiar din punct de vedere politic și moral (în ceea ce privește existențialismul, de pildă) metodele și rezultatele obținute de diversele metode contemporane. Așa sînt de pildă : structuralismul, teoria informației, semiotica, poetica matematică, sociologia, teoria arhetipurilor, hermeneutica etc. Nu poate fi vorba, fără îndoială, de integrarea acestor metode în critica marxistă. Ar fi o transplantare artificială, pîndită de nenumărate erori de funcționalitate metodologică. Pe de altă parte nu poate fi vorba nici de „concilierea" parțială sau temporară a marxismului cu diversele metodologii „la modă".

Disciplina ca atare a criticii literare contemporane, indiferent de orientare filozofică, mi se pare că nu este posibilă fără efortul dedublării actului critic propriu zis care poate să fie : descifrarea, comentarea valorică, perspectivarea diacronică a operei, de necesitatea prealabilă a unei „critici" a actului critic și anume o critică a terminologiei și metodologiei folosite. Această exigență se impune cu precădere criticii marxiste care nu posedă un cod de legi fixe, ci își precizează și elaborează mereu mai nuanțat conținutul noțiunilor specifice. Totodată această critică a metodelor devine vitală prin caracterul marxismului de profundă și largă valorificare a cunoașterii. Nu e vorba așadar de o singură critică sau de o singură estetică

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 185–190, București, 1974.

marxistă, ci de o pluralitate de orientări metodologice asimilate critic din punctul de vedere al filozofiei materialist-dialectice. Aceasta presupune o dificultate sporită deoarece însăşi filozofia marxistă se află într-un proces de reexaminare critică şi istorică a categoriilor şi conceptelor, în vederea înţelegerii mai pertinente a operelor clasice ca şi a tradiţiei hegeliene a marxismului şi, totodată, pentru a elimina deformările înregistrate pe parcurs în interpretarea şi utilizarea acestora. Se impun bunăoară dezbaterile asupra valorii şi chiar asupra dialecticii. După cum se ştie, modelul marxist este cel al dialecticii istorice şi social-economice din volumul *Capitalul*. Engels este cel care dezvoltă dialectica materialistă ca metodologie a ştiinţelor particulare, subliniind caracterul ei universal. El aplică, după cum se ştie, în *Anti-Dühring* şi *Dialectica naturii* acest mod al dezvoltării istoriei la legile naturii puse în evidenţă de rezultatele ştiinţifice obţinute în fizică, chimie, matematică şi la evoluţia biologică, aşa cum apare în concepţia darwinistă. Ţinînd seama de noile descoperiri ştiinţifice şi aplicînd-o teoriei despre revoluţia proletară Lenin îmbogăţeşte dialectica înţeleasă ca ontologie, gnoseologie şi logică. Dialectica materialistă ca metodă de cercetare şi cunoaştere este comună tuturor ştiinţelor, dar acestea trebuie să-şi elaboreze, să-şi exprime în termenii specifici principiile fundamentale (unitatea şi lupta contrariilor, trecerea schimbărilor cantitative în schimbări calitative, negarea negaţiei), şi categoriile dialecticii (esenţă şi fenomen, conţinut şi formă, necesitate şi întîmplare, cauză şi efect, general, particular şi singular, interdependenţă, lege, posibilitate şi realitate). Evident că estetica, teoria artei şi literaturii, filozofia culturii etc., trebuie să-şi formuleze cît mai aproape de realitatea şi complexitatea domeniului lor aceste principii dialectice pentru o înţelegere mai ştiinţifică şi riguroasă a proceselor mişcării, transformărilor şi evoluţiei artelor. Esenţa dialecticii o constituie principiul motric al unităţii şi luptei contrariilor, sau, după expresia lui Lenin, „inseparabilitatea contrariilor". Dar, iată că geneza artei, desprinderea acesteia din sincretismul social-economic, etic, mitic şi religios, pînă la recunoaşterea individualităţii şi „creaţiei" artistice constituie un lanţ de opoziţii inseparabile, ex. natură-om, natură-cultură, natură-frumos artistic, folclor-creaţie individuală. Aceste cîteva contradicţii posibile pun de fapt problema relaţiilor dintre subiectivitate şi obiectivitate. Să nu uităm că Lukács condiţiona elaborarea *Esteticii* sale şi, de fapt, abordarea nouă a genezei artei, tocmai de încheierea concepţiei filozofice asupra acestor relaţii dintre subiectivitate şi obiectivitate, subiectivitatea estetică fiind un tip al acestor relaţii. Cu o metodă genetică în perspectiva ontologiei materialiste a lui Marx, Lukács va reconstitui, pentru prima oară, originile activităţii estetice (creaţie şi plăcere artistică), ca şi a desprinderii artei — pe o anumită treaptă a dezvoltării istorice — din sincretismul activităţilor spirituale originare. Evident, cu tot materialul adus în discuţie, autorul nu aspiră spre o restaurare *istorică* a originilor artei. El sugerează însă, în vederea unor ulterioare generalizări filozofice, şi a unei interpretări *categoriale* a esteticului şi facultăţilor esteticului ansamblul acumulărilor, a stratificărilor însuşirilor subiectivităţii care au pregătit apariţia simţului estetic. Această metodă genetică în domeniul artei îşi dovedeşte net noile descoperiri ale cunoaşterii : „Utilizarea riguroasă a principiului că există o corelaţie necesară între structură şi funcţie, între proprietatea unei acti-

vităţi spirituale şi apariţia ei pe o treaptă determinată a scării istorice îi îngăduie lui Lukács să trateze după o metodă contrapunctică şi simfonică articularea artei ca o formă autonomă din sincretismul cu celelalte forme spirituale. Proprietăţile constitutive ale artei şi esteticului capătă într-o asemenea perspectivă verticală, un alt relief şi o altă adîncime, dobîndind un coeficient de *necesitate* pe care analizele strict epistemologice ale idealismului filozofic erau departe de a-l putea asigura" [1].

Nu e mai puţin adevărat însă că se face simţită nevoia explicării mai nuanţate a principiului trecerii acumulărilor cantitative în schimbări calitative. Este vorba de a cunoaşte mai în adînc acest proces intern al unei structuri al cărui sistem de legături poate fi schimbat, transformat, „restructurat" prin saltul calitativ al acumulării pur cantitative. În privinţa domeniului literaturii, Lucien Sève se pronunţa pentru o continuitate între momentul prim al acumulării cantitative şi cel următor al schimbării calitative : „cînd o realitate nouă din punct de vedere calitativ *irumpe* dintr-o realitate anterioară fără să o nege, ci, dimpotrivă, continuînd să se bazeze pe ea (este cazul oricărei contradicţii neantagoniste), logica raporturilor dintre ele, dacă se merge dincolo de o genetică sumară, implică faptul că prima realitate, după ce constituise baza necesară a celei de a doua, are în mod progresiv un rol dublu — ca *punct de plecare istoric* şi *suport funcţional*" [2].

Aici s-ar putea exemplifica poate procesul atît de complex al succesiunii curentelor literare. Istoria artelor, a literaturilor şi stilurilor a dovedit că nici o mişcare estetică nu este pură, sau într-o negaţie absolută faţă de cea anterioară. Astfel că de cele mai multe ori trăsăturile stilistice sau mutaţiile de sensibilitate şi viziune artistică ale unui curent constituie pentru următorul şi un punct de plecare istoric şi un suport funcţional. Ar putea fi, de pildă, cazul realismului care are legături complexe pe de o parte cu clasicismul şi romantismul, şi, pe de altă parte, cu metoda experimentului ştiinţific şi filozofia empirică engleză. Cu clasicismul are comun postularea carteziană a „ideilor clare şi distincte", conceptul de tipic, cultul raţiunii. Cu experimentul ştiinţific are comun rigoarea analitică de cuprindere parţială dar adîncă a realităţii, bazată pe experienţa senzorială. Cu romantismul are comun descoperirea concretului şi transformării istorice a societăţii, tehnica literară a „culorii locale", atracţia pentru diversele categorii sociale. Rădăcinile istorice îndepărtate ale realismului — filozofia lui Descartes şi Locke — deschid un proces simultan de acumulare cantitativă şi transformare calitativă a unor elemente de ordin social şi politic (tendinţa burgheziei de a sfărîma unitatea absolutistă), filozofic (iluminismul secolului al XVIII-lea şi începutul dezvoltării ştiinţelor, pozitivismul lui Auguste Comte), a unor elemente intrinseci de tehnică literară (izolarea unui fapt al realităţii, ambiţia de a reconstitui *evidenţa* acesteia, privirea exactă şi consolidarea detaliului prin experienţa senzorială). Toate acestea constituie un suport funcţional pentru apariţia şi dezvoltarea romanului în veacul al XIX-lea (Prosper Mérimée, Stendhal, Balzac etc.).

---

[1] N. Tertulian, Studiu introductiv la *Estetica* de G. Lukács, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1972, p. 15.

[2] L. Sève, *Sur la dialectique*, la colocviul *Lénine et la pratique scientifique*.

Apoi se vorbește din ce în ce mai insistent de reexaminarea materialist-dialectică a procesului de simultaneitate a acționării contradicțiilor interne și a contradicțiilor externe. Și Marx văzuse această „simultaneitate" a categoriilor dialecticii pentru a explica structura complexă : economică, politică, ideologică a unei societăți : „Cum ar putea, într-adevăr, simpla formulă logică a mișcării, a succesiunii, a timpului *să explice organismul societății în care toate relațiile coexistă simultan și se sprijină unele pe altele*" [3] (subl. A. M.). Izvorul motric al autodezvoltării fenomenelor naturii ca și a celor sociale este astfel mai bine pus în evidență prin conexiunea relațiilor de interdeterminare interne și externe, nemaisimplificînd din rațiuni didactice natura complexității contradictorii a realității. Acest principiu cred că se aplică domeniului literar în legătură cu apariția și cristalizarea unui curent într-o literatură națională, aceasta aflîndu-se la un anumit moment dat sub presiunea tradiției, dar și sub determinarea exercitată de mutațiile catalizatoare înregistrate la nivelul literaturii universale. Emergența noii realități estetice — pentru a lua un exemplu ne oprim asupra romantismului — manifestată la nivelul gustului, a mentalității, a tehnicii literare și stilistice etc. este un produs al contradicțiilor tot mai evidente spre mijlocul sec. al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea dintre „existența socială" și „conștiința socială", contradicții accelerate de procesul izbucnirii revoluțiilor burgheze. Romantismul ca „stare de spirit" generalizată de la literatură la istoriografie, de la arte plastice la muzică, de la filozofie la etică și comportament social nu s-a constituit în vid, rupt de contextul istoric și de transformările raportului dintre clasele sociale. De aceea o importanță sporită din punct de vedere metodologic revine genezei romantismului și relațiilor acestuia cu structura curentului romantic, în acest caz avînd în vedere diferitele variante de închegare coerentă a caracteristicilor estetice. Îmbinînd spiritul sociologiei marxiste a culturii cu istoriografia și teoria literară, Paul Cornea își concentrează efortul tocmai asupra procesului „originilor" romantismului românesc, făcînd o critică lucidă a metodelor anterioare și subliniind necesitatea metodică a referințelor la contextul istoric și infrastructura socială : „O serie de autori, fie din cauza scepticismului față de sociologia culturii, fie dintr-o aversiune împotriva ipotezelor de tip « genetic » (care prelungește o reacție antipozitivistă mai veche, profund eronată prin refuzul ei de a lua act că istoricitatea e o dimensiune ontologică a cunoașterii), expediază rapid chestiunea « originilor » prin cîteva considerațiuni spirituale sau de « acoperire », în genere neconcludente. Rolul preponderent în schimbarea « Weltanschauung »-ului și axei estetice a literaturii la începutul secolului al XIX-lea îl atribuie, ca pe vremea lui Brunetière, unor factori intrinseci domeniului literar. Chiar atunci cînd încearcă o inserare în istorie, făcînd, de pildă, trimiterea la marea Revoluție Franceză, subevaluează de obicei uriașa însemnătate a acesteia și se ocupă într-un mod vădit mecanicist de repercusiunile sale, ca și cum ar fi vorba de o enumerare de parametri independenți unul de altul. În felul acesta, rezultatele obținute sînt iluzorii : de multe ori, explicațiile propuse lasă un reziduu insolubil, care e însuși romantismul" [4]. Din ce în ce mai mulți

[3] *Mizeria filozofiei*, Marx, Engels, *Opere*, vol. IV, E.P., București, 1958, p. 130.
[4] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc, Problemă de metodă*, Ed. Minerva, București, 1972, p. 16.

cercetători nemarxişti ai romantismului sînt nevoiţi să coreleze originea acestei mişcări estetice de marile transformări sociale şi politice înfăptuite în cadrul Revoluţiei Franceze, a războaielor napoleoniene, ca şi a mişcărilor burghezo-naţionale din diferite ţări europene : Grecia, Germania, Italia, Ţările Române etc. Interesant de observat că unii dintre aceşti exegeţi, fără a utiliza principiile şi metodele materialismului istoric, recunosc totuşi, ca Northrop Frye, de pildă, că dificultatea majoră a romantismului stă în împletirea armonică dintre „tema" socială şi „tema" iluminării individuale.

De asemenea, în legătură cu explicarea mai în amănunt a procesului de apariţie a noii realităţi calitative se dovedesc tot mai utile metodele cercetării structuraliste. Problema raportului dintre marxism şi structuralism şi diferitele variante ale acestuia : „critic", „dialectic", „anti-neopozitivist", nu poate fi sumar lichidată. Se ştie că principala obiecţie adusă metodelor structuraliste şi matematice aplicate literaturii se referă la incapacitatea acestora de a descoperi valoarea. Totodată, ignorînd aspectul diacronic al cercetării şi izolînd opera de istorie şi societate face imposibilă aprecierea valorică prin perspectiva tradiţiei şi evoluţia receptării critice. Dar opoziţia dintre marxism şi structuralism ar fi prea simplu expediată dacă am rămîne numai la observaţia că structuralismul se lipseşte de interpretarea istorică şi socială. Opoziţia trebuie căutată mai în adînc şi anume la nivelul conceptului de structură. În locul conceptului de structură „invariabilă" a lui Claude Lévi-Strauss, critica marxistă contemporană propune o structură „contradictorie", care nu e numai un rezultat static al dezvoltării, ci un proces dialectic, deschis transformărilor. Critica de pe poziţii materialist dialectice adusă conceptului de structură a lui Lévi-Strauss dovedeşte efortul de a depăşi această falsă dilemă dintre structura „fără geneză" şi geneza „ruptă de structură", dovedind că structura poate fi dialectizată. Pentru Lévi-Strauss structura este rezultatul unei metode logice a abstracţiilor succesive, pornind de la ideea că structurile lingvistice ca şi altele, fiind lipsite de geneză sînt înscrise în „arhitectura spiritului", nemişcată şi eternă ca o „formă" universală. Lévi-Strauss acceptă calificarea pe care Paul Ricoeur o dă metafizicii sale structuraliste, şi anume „un kantianism fără subiect transcendental". Metoda abstracţiilor succesive utilizată de Lévi-Strauss în căutarea unui „codice universal" comun diverselor domenii ştiinţifice şi sociale conferă analizei o validitate ştiinţifică aspirînd spre rigoarea fizicii. Pe de altă parte însă aceasta constituie însăşi limita logică a metodei. Marx observase în *Mizeria filozofiei* eroarea logică şi metodologică a entificării abstracţiilor : „Trebuie oare să ne mai mirăm că orice lucru se prezintă în ultimă abstracţie — căci este vorba de o abstracţie şi nu de o analiză — ca o categorie logică? Trebuie oare să ne mai mirăm că, renunţînd treptat la tot ceea ce constituie individualismul unei case, că făcînd abstracţie de materialele din care este construită, de forma care o caracterizează, nu veţi mai avea decît un corp : că, făcînd abstracţie de limitele acestui corp, nu veţi mai avea decît un spaţiu ; că, făcînd în sfîrşit abstracţie de dimensiunile acestui spaţiu, veţi ajunge să nu mai aveţi decît cantitatea cu totul pură, o categorie logică? Astfel, eliminînd prin abstracţie dintr-un subiect toate pretinsele accidente, însufleţite sau neînsufleţite, oameni sau lucruri, aveam

dreptate cînd spuneam că, făcînd ultima abstracţie, vom ajunge să avem ca substanţă categoriile logice.

Astfel, metafizicienii care făcînd aceste abstracţii îşi închipuie că fac analiză şi, pe măsură ce se îndepărtează tot mai mult de lucruri, îşi închipuie că se apropie într-atît de ele încît le pătrund, aceşti metafizicieni au la rîndul lor dreptate cînd spun că lucrurile din lumea aceasta sînt broderii pe canavaua categoriilor logice" [5]. Textul lui Marx este foarte actual, deoarece eroarea funcţionalităţii metodologice este de acelaşi tip. Şi Proudhon vorbea de „*succesiunea logică a categoriilor*", de „*seria*" imuabilă a acestora întipărită în „*intelect*", totul producîndu-se în „*eterul pur al raţiunii*", iar relaţiile economice ca tot atîtea faze sociale rezultînd unele din altele ca antiteza din teză ilustrează în succesiunea lor logică, „raţiunea impersonală a omenirii".

Acestui eşafodaj terminologic, în fond aplicarea mecanică în relaţiile economice a formulei logice a mişcării, Marx îi opune perspectiva istorică şi continuă a mişcării de creştere a forţelor productive, de desfiinţare a relaţiilor sociale şi formare a ideilor .

Fără a folosi termenul ca atare Marx aplică în *Capitalul* o metodă structuralistă, mai ales atunci cînd explică evoluţia omului ca produs al structurilor sociale şi totodată ca agent activ, transformator, creator de noi structuri. Conceptul *devenirii* este specific şi omului şi structurilor sociale şi ideologiilor : „Aceiaşi oameni care stabilesc relaţiile sociale corespunzătoare dezvoltării producţiei lor materiale produc şi principiile, ideile, categoriile corespunzătoare relaţiilor lor sociale. Aceste idei, aceste categorii sînt, prin urmare, tot atît de puţin eterne ca şi relaţiile pe care le exprimă. Ele sînt *produse istorice trecătoare*" [6]. Lucien Sève observa într-o dezbatere cu Maurice Godelier, pe tema *Marxismul şi structuralismul*, că metoda dialectică nu se opreşte la aspectul stabilităţii relative a structurii, ci vede în ea „configurarea tranzitorie a procesului", fiind purtătoarea „contradicţiei motrice interne", ceea ce creează la un moment dat *necesitatea* propriei transformări. Din acest punct de vedere structuralismul este o gîndire metafizică, operînd cu „categorii fixe", aşa cum o dovedesc rezultatele obţinute de Althusser, Lévi-Strauss sau epistemologia bachelardiană. Să observăm că, accentuînd caracterul „inconştient" al oricărei ideologii (L. Althusser), sau a caracterului universal al structurii, comun tuturor subiecţilor (Lévi-Strauss) se ajunge uşor la negarea categoriei de „esenţă umană". Şi poate nu întîmplător în cercetările noii critici franceze structuraliste se vorbeşte de „dezumanizarea" operei, sau de „dezumanizarea" limbajului. Dealtfel critica nu face decît să continue consideraţiile asupra romanului modern, ale lui Alain Robbe-Griellet sau Michel Butor, de pildă. Aceştia arată că în roman nu mai e indispensabilă prezenţa omului, şi că dimpotrivă „obiectele", un „gest", un „cuvînt" îşi pot asuma rolul unui personaj. Se pune în discuţie aşadar nu numai conceptul de roman tradiţional, sau de metodă critică tradiţională explicativă şi analitică, ci însăşi ideea de om raţional, cu o conştiinţă structurată şi creatoare.

---

[5] *Mizeria filozofiei, op. cit.*, p. 127.
[6] *Mizeria filozofiei, op. cit.*, p. 130.

PAUL CORNEA

CONCEPTUL DE „CÎMP" ŞI „DECUPAREA OBIECTULUI" ÎN SOCIOLOGIA CONTEMPORANĂ A LITERATURII

Ne propunem să schiţăm în articolul de faţă, sub titlul de ipoteză de lucru, o clasificare a tendinţelor actuale ale Sociologiei literaturii, în măsură să sugereze, în ciuda caracterului ei sumar şi provizoriu, ceea ce e comun şi ceea ce e specific în vasta şi aparent inextricabila diversitate a cercetărilor contemporane. Stabilirea unui cadru de referinţă adecvat obiectului de studiu nu constituie un act de rutină. O spunem, deşi în principiu e superflu, pentru că la noi mulţi sînt alergici la tot ce pare „didactic". Dar didactismul are şi părţi bune : claritatea şi metoda, după cum are, cînd dozajul devine excesiv, şi părţi rele : pedantismul şi refuzul noutăţii ; însă cel puţin intenţional, nimic nu ne obligă să le combinăm pe cele dintîi cu cele din urmă.

Oricum, în cazul de faţă e lesne de văzut că încercarea de a „clasifica" angajează o dezbatere de fond, cu privire la statutul însuşi al Sociologiei literaturii. Căci a ordona o serie, la nivelul articulaţiilor ei interne, înseamnă, în primul rînd, a-i defini limitele, fundînd-o — dacă ne e îngăduită expresia — „instituţional". E vorba, în alte cuvinte, de a formula un „model" de decupare a obiectului — chestiune care nu e niciodată inocentă şi nu „merge de la sine", cum se credea în vremea pozitivismului.

Socotim că o asemenea discuţie e utilă tocmai acum, cînd, la noi şi aiurea, Sociologia literaturii trezeşte un interes considerabil [1], concretizat, între altele, prin înmulţirea cercetărilor empirice, lărgirea continuă a ariei de investigaţie şi — cum e firesc în epoca noastră, teoretizantă —

---

[1] În afară de culegerea de studii a lui L. Goldmann, îngrijită de I. Pascadi, cu un cuvînt înainte de Miron Constantinescu (Ed. Politică, 1972), de *Sociologia literaturii* de Traian Herseni (Ed. Univers, 1973) şi de traducerea volumului colectiv, sub direcţia lui R. Escarpit, *Le littéraire et le social*, anunţată pe curînd de Ed. Univers, semnalăm numeroasele articole de sociologie a literaturii apărute în vremea din urmă sub semnătura lui Miron Constantinescu, Silvian Iosifescu, Romul Munteanu, Paul Georgescu, Savin Bratu, M. Novicov, Florin Mihăilescu, I. Pascadi, Mircea Constantinescu, Const. Crişan etc. O menţiune specială merită primul număr al excelentei publicaţii pentru străinătate, „Cahiers roumains d'études littéraires", cu contribuţii de Mircea Zaciu, Adrian Marino, Romul Munteanu, Nic. Balotă ş. a. De notat rubrica permanentă de Sociologia literaturii, artei şi culturii din revista „Viitorul social".

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 191-199, Bucureşti, 1974

printr-o veritabilă inflaţie de metode, programe şi „perspective", uneori de caracter senzaţional. E evident că sub influenţa disciplinelor sociale afine sau, la un moment dat, prioritare, şi a solicitărilor terenului, de sens eminamente pragmatic, domeniul căruia îi rezervăm numele de Sociologia literaturii pare a se fărîmiţa la nesfîrşit, astfel încît între „lucru" şi semnul verbal se instalează o distanţă, care facilitează toate ambiguităţile. Deşi n-a ajuns încă să-şi consolideze poziţia autonomă, noua ştiinţă suportă riscurile unei popularităţi de ultimă oră. Sociologul german H. Meyer spunea în acest sens că ea a ajuns o „modă", ceea ce are avantajul că emulează vocaţii şi suscită curiozităţi inteligente, pe lîngă cele de tip jurnalistic, dar prezintă şi inconvenientul sporirii confuziilor, neînţelegerilor şi simplificărilor abuzive [2].

Clasificarea direcţiilor actuale ale Sociologiei literaturii a mai fost încercată în ultimii ani însă, de obicei, în sinteze expeditive, care urmăreau să ofere unui public larg o informaţie de ansamblu, fără a-şi propune o adecvare nuanţată la obiect. Într-un articol din 1967, Jacques Leenhardt a recurs la metoda descrierii succinte a aportului diferitelor naţiuni. Wellek şi Warren, în cunoscutul lor manual de *Teorie a literaturii*, au schiţat o împărţire a materiei în funcţie de trinomul: „autor-operă-public", care suprapune „faptului literar" schema comunicării din teoria informaţiei [3].

Deşi utile ca aproximări generale, aceste clasificări apar ca insuficiente de îndată ce nu ne mai mulţumim cu similitudini de suprafaţă. E astfel vizibil că schema preconizată de Wellek-Warren (preluată apoi de numeroşi autori) apropie ceea ce adesea practica separă, şi, îndeosebi, are defectul că „procustizează" acele orientări contemporane originale şi fecunde, care revendică un indice înalt de interdisciplinaritate (de pildă: concepţia lui Escarpit) ori depăşesc cadrul rigid al compartimentării trifazice (de pildă, sociologia americanului H. D. Duncan). Pe de altă parte, Leenhardt nu face decît să „însumeze" şcolile şi tendinţele (de pildă pe Goldmann şi pe Escarpit, în domeniul francez), fără a se strădui de fapt să le grupeze după afinităţi de obiect, metodă sau filozofie.

Ca şi Leenhardt procedează Graziella Pagliano-Ungari în studiul introductiv al excelentei sale antologii de *Sociologie a literaturii* [4]. Deosebirea e însă că autoarea italiană tinde şi în bună măsură reuşeşte să dea o prezentare *exhaustivă* a direcţiilor contemporane, epuizînd bibliografia de specialitate în limbile franceză, engleză, germană, italiană — ceea ce constituie, fără doar şi poate, o performanţă cu totul remarcabilă. Pe de o parte, numărul impresionant al lucrărilor comentate (între care multe articole de revistă, greu accesibile), pe de alta, viziunea „istorică" a tabloului de ansamblu limitează posibilitatea unei sistematizări acut opţionale a materiei, deşi se întrevede concepţia integratoare şi larg „des-

---

[2] Heinrich Meyer, *Grundlagen der Literatursoziologie*, în *Studium generale. Zeitschrift für die Einheit der Wissenschaften im Zusammenhang ihrer Begriffsbildungen und Forschungsmethoden*, Berlin — Heidelberg — New York, 1964.

[3] Jacques Leenhardt, *La sociologie de la littérature: quelques étapes de son histoire*, în „Revue internationale des sciences sociales", 1967, nr. 4; R. Wellek şi A Warren, *Teoria literaturii*, trad. Rodica Tiniş, st. introductiv şi note Sorin Alexandrescu, Bucureşti, 1967, p. 132 ş. urm.

[4] Graziella Pagliano-Ungari, *Sociologia della letteratura*, Il Mulino, Bologna, 1972.

chisă" a Graziellei Pagliano, — care consideră trihotomia : sociologia autorului, a operei, a publicului — drept comodă dar insuficientă şi priveşte cu scepticism separarea între sociologia literaturii, critica sociologică şi istoria socială a literaturii [5].

O interesantă clasificare operatorie a Sociologiei literaturii actuale a propus şi regretatul Lucien Goldmann, într-una din ultimele sale contribuţii, un articol pentru Enciclopedia Universalis [6]. El distingea trei orientări capitale : cea dintîi, ilustrată de R. Escarpit şi de discipolii săi, care-şi axează cercetarea pe problematica receptării ; cea de-a doua, reprezentată de americanul, de origine şi educaţie germană, L. Löwenthal, studiază anumite aspecte parţiale ale textelor, considerate ca simptome ori expresii ale conştiinţei colective ; în fine, cea de-a treia direcţie, sociologia creaţiei, se divide într-o ramură tradiţională, de tip determinist şi analogic (instituind o legătură între conţinutul conştiinţei colective a societăţii globale sau a unui grup privilegiat şi conţinutul operelor literare) şi o ramură de tip dialectic, fundamentată de Lukaćs şi dezvoltată de Goldman însuşi. Nu e nevoie de dovedit că această schemă are mari omisiuni şi că e organizată în scop justificativ : printr-un soi de hegelianism inocent ea instalează sistemul lui Goldman în punctul culminant al evoluţiei Sociologiei literaturii.

O perspectivă ingenioasă asupra Sociologiei literaturii actuale schiţează Robert Escarpit în admirabilul său studiu *Le littéraire et le sociale* [7]. Diviziunea materiei are în vedere cele două unghiuri exploratorii posibile : studiul literaturii în societate şi al societăţii în literatură. Se poate porni de la literatură, uzînd de o metodologie sociologică spre a ajunge la un literar socializat, cum procedează Goldmann sau de la social spre a reveni la social prin interogarea literarului, cum procedează americanii B. Berelson şi J. N. Barnett, sociologi la origine şi interesaţi de creaţie din punct de vedere al relevanţei ei ca document de mentalitate. Personal, Escarpit optează pentru analiza simultană a literarului şi a socialului, prin dialectizarea cercetării pe fiecare din treptele ei, în felul lui Sartre din *Qu'est-ce que la littérature?* El rămîne sceptic în privinţa posibilităţii de a integra literarul pe baza unui demers pur sociologic, din cauza unei incompatibilităţi de natură : mecanismele sociale pot fi reduse la modele raţionale în timp ce fenomenele literare, indiferent de schema care li se aplică, lasă un rest ireductibil.

Rezultă că în etapa actuală nu poate fi vorba de *o* Sociologie a literaturii, ci de *mai multe*, în funcţie de perspectiva aleasă. Ca „sociologie a cărţii", ca „psiho-sociologie a lecturii" sau „sociologie a operei", în indiferent ce ipostază, studiul trebuie să recurgă la metode suple, să utilizeze

---

[5] „Sociologia literaturii constituie numai una din căile posibile de abordare a literaturii : dar e singura care o face din punct de vedere sociologic. Cu asta vreau să spun că par destul de deplasate distincţiile dintre critica sociologică (care s-ar ocupa mai ales de texte), istoria socială a literaturii (care ar investiga doar capodoperele) şi sociologia literaturii (care s-ar îndeletnici cu studiul publicului şi al influenţei exercitate de literatură" — *ibidem*, p. 10.

[6] Lucien Goldmann, în *Encyclopaedia Universalis*, vol. X, 1971.

[7] *Le littéraire et le social. Eléments pour une sociologie de la littérature*, sous la diréction de Robert Escarpit, Paris, 1970.

analiza structurală sau dialectică pentru explorarea individualului şi concursul statisticii pentru explorarea multiplului.

Deşi creionată oarecum grăbit şi dintr-un punct de vedere abstract, deoarece Escarpit nu-şi propune să întreprindă o panoramă a curentelor, ci doar să enunţe principiile constituirii acestora, clasificarea sa are meritul că sugerează un model pertinent şi inteligibil de reducere a diverselor tipuri de abordare sociologică a literaturii [8].

Voind în mod explicit să înfăţişeze tabloul general al Sociologiei contemporane a literaturii, canadianul St. Sarkany se orientează judicios spre înlocuirea similitudinilor de suprafaţă prin afinităţi de structură şi identificarea diverselor „grupări" în funcţie de diferenţa specifică. Sarkany deosebeşte patru curente principale. Cel dintîi, prevalent în Statele Unite, ilustrat de L. Löwenthal şi discipolii săi (B. Berelson, G. A. Almond etc.) se ocupă exclusiv de literatura de masă (creată în funcţie de stereotipi), deoarece aceasta, spre deosebire de literatura cu pretenţii artistice, relevă, ca un termometru sensibil, aspiraţiile şi viziunea despre lume a colectivităţii. Reprezentanţii celui de-al doilea „curent", critici ca italianul E. Sanguinetti ori germanul Hans-Magnus Enzensberger şi sociologi ca americanul H. D. Duncan şi francezul P. Bourdieu consideră literatura ca un epifenomen al sistemului economico-politic. O a treia tendinţă, ilustrată de englezul R. Hoggart şi de R. Escarpit pune accentul pe difuzare, pe reacţia publicului, pe studiul sistematic şi experimental al „lecturii". În fine, un ultim grup de cercetători ar practica sociologia literaturii din punctul de vedere al analizei sociale a „creaţiei", încercînd să elucideze fie raporturile de imanenţă dintre operă şi contextul socio-istoric (L. Goldmann), fie relaţia determinativă dintre marile răsturnări istorice şi schimbarea directivelor literare (Erich Köhler), fie valoarea „miturilor" poetice ca modalităţi de a transcende sau denunţa o situaţie obiectivă de impas (Th. W. Adorno) [9].

Latura vulnerabilă a clasificării lui Sarkany e că utilizează criterii diferite. Astfel, cel puţin două din „curentele" descrise mai sus (al doilea şi al patrulea) se constituie în funcţie de „metoda" cercetării, în vreme ce celelalte au în vedere natura „materiei" studiate. Pe de altă parte, sînt omise o serie de tendinţe suficient conturate ca să-şi justifice locul într-un tablou de ansamblu, cum ar fi, de pildă, Sociocritica ori Sociologia istorică a cărţii.

După părerea noastră, în condiţiile actuale, pentru a rămîne în limitele unei cercetări pozitive, care se fundează pe experienţă şi nu pleacă de la o rezolvare prestabilită, problema statutului Sociologiei literaturii şi, implicit, a diviziunii raţionale a domeniului de studiu, se clarifică introducînd conceptul de „cîmp sociologic al literaturii". „Cîmpul" totalizează activităţi de inspiraţie diferită, fără a implica organizarea unei structuri; frontierele sale sînt deschise iar configuraţia lăuntrică e accidentală şi provizorie; înscrierea în perimetrul său reclamă comunitatea unui

---

[8] Vz. şi recenzia noastră despre *Le littéraire et le social, în* „Cahiers roumains d'études littéraires", 1973, nr. 1.

[9] Stéphane Sarkany, *Essai sur la sociologie de la littérature,* în „Revue de littérature comparée" 1971, nr. 1, Vz. şi Paul Cornea, *Tendinţe actuale în sociologia literaturii. Pe marginea unui articol de sinteză,* în „Viitorul social", 1972, nr. 1, p. 214—217.

singur dat fundamental : voinţa de a explora dimensiunea socială a literaturii (prin urmare, rămînînd secundar dacă studiul se referă la „creaţie", „instituţia literară", „receptarea" sau „conţinutul" operelor) [10].

Conceptul de „cîmp sociologic al literaturii" are avantajul că pune ferm în lumină trei strategii plauzibile de abordare a materiei :

a) fie admiţînd existenţa *unei* Sociologii a literaturii, ca ştiinţă globală a „cîmpului",

b) fie a *unei* Sociologii teoretice a literaturii şi a mai multor Sociologii particulare (după modelul raporturilor Socilogiei generale cu Sociologiile de ramură),

c) fie necesitatea *mai multor* Sociologii ale literaturii, înrudite în perspectiva generală a decupării obiectului, dar investigîndu-l pe căi specifice şi, ca atare, bucurîndu-se de o autonomie relativă.

Analiza situaţiei în momentul de faţă demonstrează că o ştiinţă globală a întregului „cîmp" nu s-a conturat şi nici nu pare a avea şansa să se contureze în viitorul apropiat. Pe de altă parte, încercările de a schiţa o teorie de ansamblu a „cîmpului" sînt departe de a se fi soldat cu rezultate concludente. Încît, cel puţin deocamdată, cea de-a treia strategie enunţată mai sus se impune şi cîştigă teren. Practica arată, în orice caz, că pe măsură ce studiul avansează, tăind noi drumuri în întinderea vastă a „cîmpului", separaţia între diversele domenii tinde să se agraveze şi să capete o formă instituţională. La aceasta contribuie şi specializarea cercetătorilor, care—cum e şi firesc pentru un domeniu de frontieră — provin din discipline diferite, fiind astfel inevitabil împinşi să „sociologizeze" o problematică născută din propria lor experienţă profesională. Nu e deloc întîmplător că sociologii se ocupă de sociologia conţinuturilor, istoricii — de sociologia diacronică a faptului literar, psihologii — de sociologia lecturii, filozofii şi teoreticienii — de sociologia creaţiei, criticii şi semioticienii — de socio-critică ş.a.m.d.

Fără a exclude teoretic posibilitatea ca într-o bună zi „cîmpul" sociologic al literaturii să fie asumat de o singură ştiinţă globală, noi sîntem totuşi de părere că procesul de dezvoltare accelerată la care asistăm diferenţiază în mod ireversibil cîteva mari arii de cercetare, ducînd la constituirea a o serie de discipline noi. Unele dintre acestea par a avea sorţi să-şi profesionalizeze demersul şi să-şi autonomizeze existenţa, altele să rămînă cantonate la rolul de simple auxiliare ale ştiinţelor tradiţionale ale literaturii, altele, în fine, nu e sigur dacă vor supravieţui trecerii de la enunţarea programatică la cercetarea aplicativă. E vădit, oricum, că ne aflăm într-o etapă de tranziţie, extrem de mobilă, în care „cîmpul" e asaltat din toate părţile, în funcţie de optici şi metodologii divergente.

Această situaţie nu e desigur foarte confortabilă dar nu are de ce să scandalizeze, nici de ce să determine complexe de inferioritate. Presupunînd că o ştiinţă globală a „cîmpului" ar fi posibilă, se pune întrebarea dacă „modelul" ei ar fi în chip necesar cel al „discursului coerent" şi al

---

[10] Împărtăşim opinia lui Traian Herseni (*Sociologia literaturii. Cîteva puncte de reper*, Bucureşti, 1973, p. 18) că în etapa actuală de dezvoltare a Sociologiei literaturii e recomandabil să evităm orice rigiditate de atitudine, elaborînd „o definiţie cît se poate de *operaţională*, adică elastică sau flexibilă, nelimitativă, larg deschisă spre dezvoltare, modificare, depăşire".

consensului univoc din ştiinţele naturii ; e oare plauzibil şi operatoriu acest „model" pe teren sociologic şi, în mod special, într-un domeniu de confluenţe, constituit printr-o dialectică inter-disciplinară, care anulează pur şi simplu unicitatea perspectivei ?

Exemplul Sociologiei însăşi e din cele mai instructive. Cu toate extraordinarele progrese înregistrate în ultimele decenii, Sociologia actuală face adesea impresia că e mai mult o sistematizare de teorii decît o teorie sistematică. Reprezentanţii ei de seamă nu se sfiesc s-o recunoască, fără a părea peste măsură de tulburaţi. Raymond Aron, de pildă, scria : „Asupra unui punct şi poate că a unuia singur toţi sociologii sînt de acord : dificultatea de a defini sociologia" [11]. Fr. Braudel sublinia, la rîndu-i, că Sociologia, în înţelesul acelei „ştiinţe globale" pe care voiau s-o creeze la începutul secolului nostru E. Durkheim şi F. Simiand, „nu există încă", deşi ea continuă să tindă spre îndeplinirea acestui obiectiv „chiar dacă nu va reuşi niciodată să-l înfăptuiască "[12].

În ce ne priveşte, pornind de la teoria „cîmpului", socotim că cea mai raţională diviziune a Sociologiei contemporane a literaturii e cea în funcţie de *decuparea obiectului*, cu alte cuvinte, în funcţie de perspectiva pe care o urmărim în studiul literaturii : o considerăm sub prizma „actului de creaţie" sau a „documentului de mentalitate" ? ; ca „instituţie" sau ca „organizarea textuală" ? ; ne interesează „evoluţia istorică a formelor literare" sau „modalitatea receptării" ? Fiecare unghi de abordare delimitează una dintre tendinţele principale ale disciplinei şi corespunde — ceea ce creditează validitatea clasificării — cu procesul specializării profesionale a cercetătorilor. În cadrul „sistemului" global al Sociologiei literaturii (în termeni mai riguroşi — al „cîmpului") se pot distinge astfel cel puţin şase „sub-sisteme" şi anume : *Sociologia creaţiei*, *Sociologia „conţinuturilor" şi a mentalităţii*, *Sociologia instituţiei literare*, *Sociologia istorică şi tipologică a literaturii*, *Psiho-sociologia lecturii*, *Sociocritica*. Iată şi un tablou ilustrativ (fără nici o pretenţie de cuprindere totală) a principalelor tipuri de cercetare :

Sociologia creaţiei literare — Structuralismul genetic al lui Lucien Goldmann şi al discipolilor săi ; sociologia literaturii ca limbaj simbolic — Hugh Dalziel Duncan ; sociologia literaturii ca analiză a tensiunii dintre conţinut şi formă şi vehicul al dominării de clasă — Th. Adorno ; sociologiile literare de tip „omologic" situate însă în afara orbitei lukaćs-iene : L. Löwenthal, Umberto Eco, Jean Duvignaud, M. Zéraffa, M. Szabolcsi, G. Della Volpe etc. etc.

Sociologia conţinuturilor şi a mentalităţii — Statistica bibliografică a lui R. Estivals ; cercetările cantitative în spiritul istoriei mentalităţilor : Fr. Furet, Geneviève Bollème, R. Mandrou etc. ; analiza de conţinut aplicată mesajelor literare : B. Berelson, J. Kolaja, R. N. Wilson, Karl Erich Rosengreen etc. etc.

Sociologia instituţiei literare — cercetări asupra mecanismului şi funcţionării producţiei şi consumului literar : Robert Escarpit şi colabora-

---

[11] Raymond Aron, *Dix-huit leçons sur la société industrielle*, Paris, 1962, p. 18

[12] Fr. Braudel, în *Traité de Sociologie*, sous la diréction de G. Gurvitch, Paris, 1963, t. II, p. 273.

torii săi din Institutul de literatură şi tehnici artistice de masă de la Bordeaux (H. Zalamanski, J. Demorgeon etc.); lucrările englezilor R. Hoggart, Raymond Williams, R. Altick etc., ale americanilor W. J. Lord, Malcom Cowley, Judith R. Kramer etc., ale germanilor Walter Nutz, Dietrich Strothmann etc. etc.

Sociologia istorică şi tipologică a literaturii — de obicei convertită într-o istorie socială a curentelor şi formelor literare: Arnold Hauser, Ian Watt, Ervin Köhler, S. Lihaciov etc. etc.

Psiho-sociologia lecturii — psihologia bibliologică a lui N. Rubakin; studiul motivărilor şi al habitudinilor de lectură ca expresie a comunicării — R. Escarpit şi colaboratorii săi de la Bordeaux: Nicolae Robine, D. Escarpit, P. Orecchioni etc.; tipologia publicului cititor şi a clientelei de carte: J. Hassenforder, J. Dumazedier, P. Aubery etc.; psiho-fiziologia lecturii a lui F. Richaudeau; studiile realizate de diverse organisme specializate, ca de ex.: *Buch und Leser in Deutschland*, (Gütersloh, 1965), *Le livre et la lecture en France* (Paris, 1968) etc. etc.

Sociocritica [13] — analiza stilului ca mediere a socialităţii: E. Auerbach; elucidarea textului ca semiologie critică a ideologiei: Claude Duchet, H. Mitterand.

E evident că ramificaţiile (ori, dacă se preferă, subsistemele) puse în lumină în tabloul de mai sus nu sînt de importanţă egală. Unele suscită o mare afluenţă a cercetării şi par a oferi perspective promiţătoare (îndeosebi Sociologia creaţiei — care se bucură de o veche tradiţie — şi Psiho-sociologia lecturii); altele, dimpotrivă, se găsesc într-o fază incipientă şi ar fi greu de prognosticat dacă vor supravieţui ca atare (Sociocritica).

Pe de altă parte, ţinem să prevenim împotriva oricărei veleităţi de absolutizare a compartimentării propuse: între o direcţie şi alta sînt posibile contaminări şi interferenţe; mai mult, inter-disciplinaritatea — cum se vede în lucrările echipei de la Bordeaux, condusă de Escarpit — e reclamată adesea de necesitatea analizei complexe a fenomenelor; acelaşi autor poate lucra în două sau trei sectoare diferite (adoptînd însă, firește, de fiecare dată, unghiul de abordare specific domeniului respectiv); schema noastră nu trebuie reificată, ea nu e tabloul lui Mendeleiev, e un cadru flexibil, de valoare operatorie, avînd avantajul că reduce ambiguitatea conceptului de „sociologie a literaturii", întrucît îi „demască" implicaţiile ascunse de natura proteică a raporturilor pe care le întreţinem cu textele.

Şi fiindcă principiul clasificării rezidă în interogaţia pe care o adresăm literaturii (o tratăm ca „artă"?, ca „document"?, ca „instituţie"? etc.) e plauzibil să presupunem că în afara celor şase ramificaţii amintite, altele vor putea apare în viitorul apropiat. Astfel, se conturează de pe acum o „sociologie a codurilor retorico-stilistice" (revendicată, între alţii,

---

[13] E domeniul Sociologiei literaturii ajuns cel mai tîrziu la conştiinţa de sine. Manifestul programatic al noii orientări, care-şi poate revendica un precursor de prestigiu în *Mimesis* de E. Auerbach, aparţine lui Claude Duchet; *Pour une socio-critique ou variations sur un incipit („Littérature"*, 1971, nr. 1). Sociocritica se situează între structuralismul genetic al lui L. Goldman şi sociologia lecturii, qropunîndu-şi o elucidare a „logos-ului social implicit" integrat oricărui text literar. Deci dacă orice operă e, în felul său, o „lectură" a istoriei, sociocritica se vrea o „lectură a acestei lecturi".

de Roland Barthes, încă în *Le degré zérò de l'écriture*) şi o „sociologie a comunicării literare", fundată pe teoria informaţiei, aşa cum reiese, de pildă, din ultima carte a lui Robert Escarpit, *L'écrit et la communication* (*Que sais-je?* Paris, 1973).

O ultimă remarcă e că am exclus din prezentarea tendinţelor contemporane Estetica sociologică şi Critica sociologică, la care multă vreme s-a redus, de fapt, „cîmpul" sociologic al literaturii. Motivul este că în *etapa actuală* considerăm că cele două discipline se situează exterior, avîndu-şi determinări proprii, sarcini distincte şi metode de lucru particulare. E adevărat că adesea domeniile interferează şi uneori, pe porţiuni mai mari ori mai restrînse, devine aproape cu neputinţă să operăm disocieri nete. Nu ignorăm nici faptul că termenul de „critică sociologică" serveşte uzual drept denumire generică a întregului „cîmp" sau măcar a unora dintre zonele sale caracteristice. Cu toate astea, credem că e folositor, chiar cu riscul unui exces de conceptualizare, să despărţim Sociologia literaturii de Estetica sociologică şi Critica sociologică [14]. În felul acesta, nu facem decît să luăm act de un proces obiectiv : perspectiva dezvoltării e neîndoielnic a „divorţului", constituirea Sociologiei literaturii se săvîrşeşte în mod vădit prin „distanţarea" de cele două discipline cu care lungă vreme a conviețuit.

O confirmare indirectă a acestei constatări ne-o procură examenul trăsăturilor comune subsistemelor Sociologiei contemporane a literaturii. Punerea în evidenţă a caracteristicilor generale ale „cîmpului" permite, în adevăr, să evaluăm mai limpede deosebirile dintre Sociologia literaturii şi disciplinele conexe.

Un prim aspect, în acelaşi timp, definitoriu şi revelator pentru etapa actuală, îl constituie situarea într-o perspectivă „pozitivă", voinţa de a „ştiinţifiza" demersul exploratoriu, prin înlăturarea „filozofării", purificarea aparatului conceptual de determinările vagi şi abstracte (mediu, Zeitgeist etc.), utilizarea — pe cît e posibil — a metodelor cantitative, supunerea la imperativul verificării. Noua sociologie a literaturii e predominant inductivă, analitică, ataşată de datul concret.

Un al doilea aspect comun (deşi nu caracterizează *toate* tendinţele existente) e că, spre deosebire de cercetările mai vechi, care atribuiau operei statului de „produs", noua Sociologie a literaturii o consideră fie ca „limbaj" (deci înscrisă în orizontul global al comunicării), fie ca „semn" (constituit prin confruntarea „proiectului" creator cu forma instituţionalizată a „scriiturii"), fie ca „apel" (întrucît trecerea de la existenţa ei virtuală la existenţa reală se produce prin receptare).

Să subliniem, în altă ordine de idei, influenţa decisivă pe care o exercită asupra noii Sociologii a literaturii gîndirea marxistă. Chiar şi şcolile care nu-i datorează inspiraţia fundamentală, îi împrumută o bună

---

[14] Asupra deosebirii dintre Critica sociologică şi Sociologia literaturii : Ion Vasile Şerban, *Critica sociologică*, în *Analiză şi interpretare*, Bucureşti, 1972. Reluînd o distincţie oarecum specioasă a lui Petre Andrei, autorul consideră că Sociologia literaturii se ocupă de valori pozitive dar şi negative, în creme ce Critica „valorifică" operînd astfel numai asupra valorilor pozitive ; cea dintîi e interesantă de funcţia valorii, cea de-a doua de modalitatea încarnării („edificiul formal în care se realizează esenţa").

parte a utilajului conceptual ori a metodelor de lucru. În acest sens, e edificator exemplul unui Hans Norbert Fügen, care condamnă explicit „confuzia dintre analiza marxistă şi sociologia literaturii" ori al lui A. Silbermann, autorul unei „Sociologii a muzicii", situată într-o perspectivă manifest empiristă şi anti-ideologică ori, în fine, al unora dintre practicienii americani ai sociologiei conţinuturilor : în pofida reticenţelor sau a recriminărilor (uneori proferate în mod agresiv), toţi aceştia uzează de multe din schemele majore şi de principiile operaţionale caracteristice materialismului dialectic. Pierre Orecchioni recunoştea în acest sens că în materie de sociologie istorică a faptelor literare, „marxismul joacă rolul de metodă şi nu de doctrină"[15]. Un alt observator bine informat al situaţiei actuale scria cu îndreptăţire într-o sinteză recentă : „Istoria ne-a adus într-un stadiu în care marxismul ne încrucişează pretutindeni drumul, ca un „contemporan capital". Şi tot el adăuga, explicîndu-se : „Faptul că gîndirea marxistă a fecundat ştiinţele umane, a ridicat probleme, a propus metode şi concepte pe care nici un specialist şi nici un om de litere serios nu le pot eluda, mi se pare evidenţa însăşi. Acest adevăr e cu siguranţă admis în Europa şi Asia, dar tinde să fie acceptat, din ce în ce mai mult, şi într-o serie de ţări din America şi Africa" [16].

În fine, să observăm încă preocuparea de eficacitate, adînc înrădăcinată în viziunea contemporană a Sociologiei literaturii. Reprezentanţii principalelor ei tendinţe (Goldmann, Escarpit, Hoggart etc.) o privesc ca pe o ştiinţă de caracter militant, care denunţă alienarea omului contemporan şi supune criticii formele actuale ale comunicării („opium"-ul culturii de masă, ruptura între autor şi public, manipularea consumului etc.) spre a influenţa în direcţia îndreptării lucrărilor. Ea vrea să desacralizeze literatura, restituindu-i valoarea unei practici comunitare, ceea ce implică elaborarea unei politici raţionale a cărţii, smulgerea autorilor din servitutea faţă de legile pieţii, şi a cititorilor din pasivitatea la care-i condamnă actuala comunicare literară de „sens unic", fără ceea ce se numeşte „feed-back" [17]. Bineînţeles, problemele se pun într-un fel în societăţile bazate pe dominaţia de clasă, unde sistemul interzice posibilitatea unei transformări radicale şi altfel în societăţile socialiste, unde statul însuşi se străduieşte prin planificare, masificarea producţiei editoriale şi integrarea socială a scriitorilor să pună literatura în serviciul public. Dar preocuparea de a lega teoria de practică, de a valorifica cercetarea în acţiune e comună.

---

[15] *Le littéraire et le social, op. cit.*, p 45.

[16] St Sarkany, *La portée sociale de la littérature. Panorama critique des courants sociologiques dans les études littéraires* (mss,).

[17] Despre comunicarea în „sens unic" : R Escarpit, *Lecture passive et lecture active*, în „Buletin des Bibliothéques de France", 1969, nr. 9—10.

MIOARA APOLZAN

PROBLEMA GENERAȚIILOR LITERARE DIN PUNCT DE VEDERE SOCIOLOGIC

I. DELIMITĂRI

GENERAȚII BIOLOGICE, SOCIALE ȘI DE CREAȚIE — În cea mai simplă definiție, generația este grupul de oameni care s-a născut la date foarte apropiate și care, traversînd aceleași evenimente istorice, sociale etc., alcătuiesc o unitate distinctă în procesul evoluției. Comunitatea de vîrstă și a evenimentelor trăite constituie constantele oricărei definiții, în absența lor noțiunea de generație s-ar dizolva. Lucrurile se complică însă în momentul în care se nuanțează ideea, încercîndu-se definirea în funcție de un element pivot care să facă vizibilă distanța valorică între grupurile succesive de oameni. După cum acest element pivot este considerat a fi vîrsta biologică, viața socială productivă sau unitatea artistică de creație, se vorbește de *generații biologice, sociale* și de creație.

În mod obișnuit, generația biologică este înțeleasă ca un „șir de oameni cuprins în intervalul de cînd cineva se naște pînă în clipa cînd ajunge să se reproducă, adică într-un timp de vreo treizeci de ani"[1]. Limitîndu-ne la această definiție, diferența între generații ar fi imposibilă. În fiecare an se nasc alți oameni și totuși nu în fiecare an distanța între tată și fiu ne dă sentimentul unei noi generații. Unde plasăm momentul de ruptură, în funcție de cine sau de ce împărțim fluxul vital al umanității în etape distincte unele de altele, încît la un moment dat oameni de vîrste apropiate se simt la distanțe imense — sînt întrebări la care generația biologică nu poate răspunde.

Vîrsta biologică comună nu poate constitui prin ea însăși elementul de coagulare în interiorul unei generații, nu creează o nouă valoare, limită. Antinomia tată-fiu devine moment al afirmării cînd intervine dominanta socială, înțeleasă ca eveniment ce produce o mutație valorică în viața colectivității.

---

[1] T. Vianu, *Generație și creație*, București, Ed. Univ. Alcalay, „B.P.T.", nr. 1441—1442, 1936, p. 5.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 201—216, București, 1974

Sociologii care au definit generația socială (Otokar Lorenz — *Sistemul generațiilor*, Giuseppe Ferrari — *Teoria dei periodi politici*, Fr. Mentré — *Generații sociale* [2] și-au fundamentat teoria pornind tot de la generația biologică, amplificată prin explicarea mecanismului psihologic al generației sociale, redusă în esența ei la generația familială.

În stabilirea concretă a generațiilor, Fr. Mentré propune o periodizare pe secole [3]. Vîrsta medie a unei vieți sociale productive e de 33 de ani. Individul social se încadrează într-o generație *familială*, adică are experiența socială a înaintașilor săi, dar în același timp o pregătește pe cea a urmașilor. Secolul devine astfel durata a trei generații sociale.

Admițînd în planul teoretic secolul ca unitate a trei generații, aplicîndu-l evoluției, el nu va mai coincide cu mersul firesc al evenimentelor, istoria nefiind o sumă de secole.

De pe pozițiile vîrstei sau ale mecanismului psihologic care naște antinomia tată-fiu, definiția nu este completă. Indivizii sociali, încadrați în generații familiale, nu alcătuiesc un tot, o generație, decît în momentul în care se poate vorbi de o conștiință comună, de reacții asemănătoare în fața evenimentelor. Conflictul vîrstnici-tineri nu repreznită în fiecare caz conflictul dintre generații, decît în măsura în care considerăm generația doar ca o opoziție dintre vîrste. Dar generațiile sînt opoziții de valori, în primul rînd, iar opoziția de vîrstă este condiția necesară, dar nu și suficientă în definirea lor.

Părăsind domeniul propriu-zis al vieții sociale și aducînd discuția despre generații în creația artistică, în special în literatură, definițiile anterioare nu sînt suficiente. În 1936, an în care Thibaudet realiza prin ideea de generație o nouă arhitectură a literaturii franceze, Tudor Vianu scria o carte : *Generație și creație*, în care, de pe poziții asemănătoare cu ale criticului francez, propunea o nouă înțelegere a generației : „Oameni de toate vîrstele se pot simți solidari în comunitatea acelorași idealuri și acelorași teme inedite. Sub discrepanța generațiilor cronologice, se pot reface unele generații de creație, adică solidarități între oameni care, trăind în aceeași vreme, oricare ar fi vîrsta lor, nutresc aceleași aspirații și colaborează la aceeași operă... Este un efect al libertății civilizației facultatea de a trăi timpul tău în problema lui esențială și de a ajuta la rezolvarea ei, independent de momentul în care te-ai născut și acela în care ai pus alți oameni pe lume... Evident, în majoritatea cazurilor, oamenii unei generații de creație se găsesc înlănțuiți în unitatea acelorași generații biologice. Dar acestea din urmă n-au niciodată în lumea noastră un sens exclusiv și limitativ [4].

Din punctul de vedere al generației de creație, cea biologică sau cea socială sînt virtuale. Acestea nu devin, în artă, literatură, cu adevărat generații de creație decît în momentul în care comunitatea de vîrstă și conflictul psihologic tineri-vîrstnici trec din starea de latență la act, adică în momentul în care creatorii unui timp, traversînd aceleași evenimente sociale, istorice, alcătuiesc un tot, o unitate, care prin raportarea atît

[2] Apud A. Thibaudet, *Fiziologia criticii*, București, E.L.U., 1966, p. 194.
[3] *Ibidem*, p. 194.
[4] T. Vianu, *op. cit.*, p. 6—7.

la înaintași, cît și la urmași, păstrează o notă distinctivă. Opoziția tineri-vîrstnici nu apare în cadrul generației de creație atît ca un conflict psihologic, ci mai ales ca antinomie artistică. Legînd valoarea artistică de originalitate, de noutate, creația este înțeleasă ca o delimitare de înaintași.

Sintetizînd, se poate stabili următoarea relație : generația biologică este condiția necesară, dar nu și suficientă, în constituirea unei generații sociale ; față de cea socială, generația de creație este momentul valoric : în același context social, în aceeași generație socială, creatorii sintetizează pentru posteritate spiritul epocii lor. Privite din punctul de vedere al generației de creație, generația biologică și cea socială nu sînt noțiuni deosebite și contradictorii, ci momente necesare în definirea acesteia.

SOCIOLOGIA CONTEMPORANĂ A GENERAȚIEI DE CREAȚIE

Generația de creație este o cucerire a sociologiei contemporane. Prin Thibaudet, ea intra în circuitul mai larg al criticii și al istoriei literare, ca nou mod de a concepe evoluția unei literaturi. Criticul francez a văzut în succesiunea generațiilor „avantajul de a urmări mai îndeaproape mersul naturii, de a coincide mai fidel cu schimbarea imprevizibilă și cu durata vie, de a adapta mai bine realitatea și produsul unei activități umane la dimensiunile obișnuite ale vieții umane [5]".

Păstrîndu-se mai stringent în cadrul sociologiei literaturii, Henry Péyre [6] amplifica una din ideile de la care pornise Thibaudet : în fiecare literatură datele de naștere ale scriitorilor se grupează în „plutoane", în cîteva zone cronologice, care sînt generațiile. Urmărirea cronologică a anilor de naștere ai scriitorilor îl duce pe H. Péyre la stabilirea unor concluzii extrem de interesante, aplicabile mai ales în spațiul literaturii franceze. Între acestea, faptul că grupele de scriitori se succed la intervale regulate, într-un ritm alternat al generațiilor (A—B—A'—B'...).

Prin școala sociologică contemporană din Franța, reprezentată într-una din direcțiile sale de Robert Escarpit, se accentuează studiile statistice de sociologie. Teoria generațiilor este la Escarpit o sinteză a cercetărilor în acest domeniu, propunîndu-se și folosirea termenului de „echipă" în locul generației. Echipa ar fi „grupul de scriitori de toate vîrstele (mai ales de o vîrstă dominantă), care cu ocazia unor evenimente ia cuvîntul, ocupă scena literară și, conștient sau nu, blochează accesul pentru un timp oarecare, interzicînd noilor vocații să se realizeze" [7].

În literatura română, generația de creație a intrat în atenția criticii nu atît ca o nouă modalitate de concepere a istoriei literare sau ca o demonstrație de sociologie statistică, ci mai ales în perspectiva teoriei culturii. Observațiile lui Vianu din *Generație și creație* dovedesc o intuire precisă a faptului social și cultural, care-i dau dreptul de a fi considerat un moment al sociologiei românești.

Pentru M. Ralea, generația de creație este „societatea fără legi vizibile a oamenilor de aceeași vîrstă. Un secol înseamnă atîtea achiziții ale

[5] A. Thibaudet, *op. cit.*, p. 199.
[6] H. Péyre, *Les générations littéraires*, 1958.
[7] R. Escarpit, *Sociologie de la littérature*, 1958, p. 115.

cugetului cîte generaţii a avut. Progresul se măsoară după destinul acestor oameni născuţi aproape în aceleaşi timp. Şi aceştia au programul, acţiunea şi răspunderea lor. Cum gusturile, criteriile, autorii preferaţi, atitudinile sînt cam aceleaşi, în afară de ceea ce aduce specific, ca experienţă ori structură mentală fiecare, există o avere în indivizie care e a tuturor. Şi cei ce vin din urmă au dreptul să ceară verificarea gestiunii"[8].

GENERAŢII VIZIBILE ŞI MAI PUŢIN VIZIBILE — Una din obiecţiile aduse generaţiilor de creaţie a fost aceea a greutăţii delimitării lor, a caracterului foarte puţin vizibil al unora din ele. Necesitatea unei distanţări de istoria apropiată le dezavantajează mai ales pe cele contemporane, dar acelaşi lucru se întîmplă cu orice istorie contemporană, indiferent de perspectiva din care a fost ea concepută. Totuşi se poate vorbi de generaţii vizibile şi mai puţin vizibile în istoria unei literaturi. Atunci cînd în a doua jumătate a sec. al XIX-lea a fost pusă problema generaţiilor, prima despre care s-a vorbit ca atare a fost romantismul. Amploarea conflictului între clasici-romantici a precizat în termeni categorici distanţa între generaţii.

Mai frecvente sînt însă cazurile cînd generaţiile sînt mai greu de detectat, nu numai pentru contemporani, dar şi pentru istoricii literari. Perspectiva istoriei, raportarea scriitorilor la momentul pe care l-au trăit, dezvăluie unitatea lor, similitudini de concepţie culturală, socială, de creaţie artistică. Chiar în acele cazuri de adversităţi declarate, dincolo de ele se recunoaşte modul asemănător în care scriitorii au răspuns timpului lor. Exemplul cel mai concludent este cazul lui Gherea şi Macedonski, fundamental deosebiţi în modul de a concepe literatura, dar cu o atitudine asemănătoare în reacţia faţă de generaţia lui Maiorescu.

În definirea şi delimitarea generaţiilor, Thibaudet, Péyre sau Escarpit acordă întîietate marilor evenimente din viaţa unei colectivităţi : războaie, schimbări de domni. Pornind de aici, putem afirma că generaţiile vizibile apar în epoci istorice marcate de mari evenimente sociale (Şcoala Ardeleană, generaţia paşoptistă etc.), în timp ce acelea mai puţin vizibile sînt produsul unor epoci mai tulburi, de prefaceri interioare (generaţia 1830—1900 etc.).

GENERAŢIE, CURENT, EPOCĂ — Foarte des curentul literar este confundat cu generaţia. Acest lucru se datoreşte mai ales caracterului unitar al primei generaţii afirmate de pe poziţiile unei platforme estetice unitare, romantismul. Amploarea seismelor provocate în mişcarea romantică la toate nivelurile vieţii spirituale a fost atît de profundă încît coincidenţa între generaţie şi curent a fost deplină.

În general, curentul literar are un cadru restrictiv, se defineşte printr-un program estetic, se concretizează prin anumite opţiuni de gust şi temperament. O generaţie poate îngloba mai multe formule estetice, se situează deasupra curentelor, pornind de la premiza că istoria, evenimentele unui timp creează o problematică comună la majoritatea celor născuţi la date foarte apropiate, indiferent de opţiunea lor artistică. În literatura

[8] M. Ralea, *op. cit.*, vol. III, p. 276.

română, generația „Junimii" (scriitorii născuți în jurul anului 1840) este unitară în ansamblu, dar divergentă în curentele literare ce o străbat. Eminescu, Caragiale, Creangă, Slavici ilustrează fiecare în parte o altă formulă estetică.

Ca modalitate de fragmentare a fluxului intern al istoriei, generația este asociată și cu epoca. În literatura noastră, unde ritmul succesiunii generațiilor este accidentat, o generație nu este și limita unei epoci. Marcată de mari evenimente sociale și politice în viața unei colectivități, epoca reprezintă un ansamblu de mai multe generații, a căror unitate este dată de sensul istoriei și al politicii dintre cele două date limită ce o definesc (România interbelică; România după revoluția socialistă). În interiorul acestei condiționări largi, generațiile sînt unități valorice.

GENERAȚIE ȘI MODĂ — Chiar dacă în cadrul unei generații acționează imitarea conștientă sau subconștientă a unor atitudini sau modele de creație, generația nu este o modă. Diferența între generație și modă apare în felul în care participă la mersul istoriei. Generația FACE istoria, creează o nouă valoare, în timp ce moda e posterioară acestui moment creator, intervine abia în momentul cînd această valoare este recunoscută, REALIZATĂ. Moda nu poate da naștere unei generații, îi lipsește momentul creator caracteristic definirii generației, dar transportă și uniformizează aspectele sale exterioare.

LIMITELE GENERAȚIILOR — Obiecțiile aduse ideii de generație sînt atît de ordin metodologic, cît și în ceea ce privește ideea de valoare în interiorul generației.

Limitele generației ca mod de prezentare a evoluției unei literaturi vin în primul rînd din dificultatea oricărei periodizări : orice încercare de rupere și regrupare a fluxului artistic stă sub semnul arbitrarului. Dar nici o istorie a literaturii nu este ferită de excepții, încadrări rigide. Creația artistică în aspirația ei spre originalitate nu suportă, în general, încadrarea într-o schemă, totuși delimitarea de înaintași, dar și de contemporani este necesară, timpul fiind cel care așază valorile la locul lor firesc. Noutatea construirii unei istorii a literaturii ca succesiune de generații este dată în primul rînd de urmărirea mai directă, mai vie, a înlocuirii sistemelor de valori. Istoriile literare tradiționale sînt mai ales istorii ale operelor. Acestea sînt încadrate în curente, curentele în epoci, epoca devine o parte din întregul literaturii. Scriitorul apare în mai mică măsură în corelație cu datele esențiale ale epocii, cu un spirit comun ce se manifestă dincolo de particularitățile de creație. Admițînd dificultatea delimitării categorice între generații (interferențele numeroase sînt caracteristice unității suple care este generația de creație) remarcăm însă frumusețea arhitectonică a evoluției unei culturi sau literaturi, urmărită în înălțimea sa succesivă, în înnoirea continuă a sistemelor de valori.

O altă obiecție adusă istoriei literare axată pe ideea de generație este cazul scriitorilor care traversează prin existența biologică mai multe generații : aparține el în acest caz generației în care s-a format sau poate fi încadrat și în celelalte ? De cele mai multe ori, creatorul este prizonierul primei generații în care a luptat pentru afirmarea sa, a generației în care a participat la crearea acelei noi valori care să rezolve în primul caz opoziția

vîrstnici-tineri. Influența acestui moment este atît de profundă, încît contemporaneitatea cu generațiile viitoare are sensul unei alăturări, și nu al contopirii cu problematica acestora. I.H. Rădulescu față în față cu Bălcescu în revoluția de la 1848 atestă distanța între cele două generații.

Recunoscînd importanța generațiilor ca mod de prezentare a istoriei literare, Vianu releva în același timp absența ideii de valoare în cadrul unei generații, caracterul limitativ al acesteia. Încadrîndu-se în generația sa, creatorul devine prizonierul momentului istoric respectiv, dar adevăratele valori rămîn în afara timpului lor, deci în afara generației. Participarea la istoria pe care o trăiești este un dat obiectiv, așa încît „cine aderă la generația sa, cine își unește sforțările cu ale tuturor contemporanilor pentru rezolvarea unora dintre problemele timpului, îndeplinește o înaltă și o mare parte din datoria sa umană, deși nu cea mai înaltă și nici întreaga datorie de care și-o poate recunoaște un om"[9].

SUCCESIUNEA POSIBILĂ A GENERAȚIILOR ÎN LITERATURA ROMÂNĂ — Ideea de generație a circulat în critica românească nu atît ca mod de a concepe istoria literaturii, nu în sensul sociologiei statistice, ci s-a menținut în sfera unor opinii și intuiții teoretice. Vianu, Ralea sau Călinescu, interesați de perspectiva condiționării creatorului de timpul istoric, nu sînt atrași să urmărească acest lucru la nivelul literaturii române. Mai sceptic decît Ralea și Vianu (care propune succesiunea generațiilor drept punct de plecare al oricărei istoriografii), Călinescu este totuși primul care utilizează ideea de generație în construirea istoriei sale. El nu folosește propriu-zis termenul de „generație", dar, neputînd face abstracție de unitatea unor scriitori născuți la date foarte apropiate, îi grupează în „momente" : „Junimea" — momentul 1870 ; „Literatorul". Poezia socială și decadentă. Romanul ciclic — momentul 1880 ; „Arta cu tendință. *Epigonii* lui Eminescu. Refractarii, socialiștii"—momentul 1881 etc. „Momentele" lui Călinescu nu se confundă cu generațiile propriu-zise, care sînt unități mai mari ale acestora și cu semnificații mai largi.

Termenul de generație poate fi întîlnit în mod accidental în toate istoriile literare românești, mai ales în sensul apartenenței biografice a scriitorilor la un timp comun. De cele mai multe ori, capitolele introductive situează literatura unei epoci în corelație cu realitățile sociale ale acelui timp, dar alteori, cînd o generație este mai precis conturată, istoricii literari o numesc ca atare : Școala Ardeleană, generația pașoptistă. Concepînd istoria literară ca o deschidere spre interdisciplinaritate — sociologie istorică, istorie literară tradițională, stilistică, estetică —, Paul Cornea este primul care utilizează funcțional ideea de generație. În studiul *Originilor romantismului românesc* propune o viziune profundă , mai exactă, a romantismului românesc, ale cărui unități de creație sînt definite prin succesiuni de generații.

Punctul de plecare al lucrării de față a fost intenția de a vedea în ce măsură în literatura română modernă, într-un timp istoric scurt, de aproximativ două secole, se poate vorbi de generații și de succesiunea lor. Ne situăm în perimetrul cercetărilor de sociologie statistică ale lui H.

[9] T. Vianu, *op. cit.*, p. 22.

Péyre și R. Escarpit, propunîndu-ne nu atît o examinare amănunțită a cauzelor multiple care țes legătura între o societate și literatura ei, cît mai ales să precizăm generațiile, succesiunea lor ca sisteme de valori.

Considerăm generația ca o unitate de creație determinată de comunitatea de vîrstă și evenimente sociale traversate în același timp, o unitate care prin constituirea ei creează o nouă valoare estetică. Vorbim de o nouă generație atunci cînd avem sentimentul că s-a schimbat ceva, că se scrie altfel. Din acest punct de vedere, definiția amintită, pe care o dă Escarpit, ni se pare cea mai bună.

Două sînt în perspectivele ei momentele esențiale în definirea generației : „ocuparea scenei literare", afirmarea unității de generație, și „vîrsta dominantă". Fiecare din ele poate deveni criteriu al alcătuirii unei statistici (anul nașterii sau anul afirmării), dar în cazul generației de creație nu se pot separa. Anul nașterii nu reprezintă în sine valoarea de constituire a generației, decît în momentul în care este raportat la afirmarea acesteia. Obiecția combinării unui criteriu de istorie literară (momentul afirmării) cu altul de sociologie (urmărirea anului de naștere) nu se justifică atunci cînd este vorba de generația de creație, despre a cărei existență se poate vorbi abia în momentul afirmării ei.

Pe baza acestor considerații am întocmit o listă cuprinzînd cca. 900 de scriitori, ordonați cronologic după datele lor de naștere.

Pentru perioada de început a literaturii moderne, i-am inclus și pe acei oameni de cultură cu un rol în instituționalizarea ei și cu foarte modeste încercări literare. Punctul de început, ca generație, a fost Școala Ardeleană, reprezentanții ei avînd pentru prima oară sentimentul unei platforme comune de idei. În ceea ce privește sec. al XIX-la și al XX-lea, am insistat asupra scriitorilor intrați pe merit în istoriile literare, fără a omite mai modești oameni de cultură, ce nu au rămas în istoria valorică a literaturii, dar care în momentul vieții s-au situat în atmosfera culturală a generației lor (ne referim și la mărunții junimiști care completează tabloul grupării — V. Bumbă, Gregoriade-Bonachi, N. Mandrea). Pentru etapa contemporană, am acordat credit generației lor în curs, urmînd ca istoria să decidă limitele lor exacte. Lista de scriitori a fost lărgită în măsura oferită de lucrările de istorie literară, pentru a crea acestei statistici o arie de investigații cît mai largă și, pe cît posibil, obiectivă.

După alcătuirea în acest fel a listei de scriitori, am încadrat datele într-un grafic : pe orizontală am notat în ordine cronologică anii de naștere, iar pe verticală, numărul de scriitori născuți într-un an. Unind toate punctele, am obținut curba evoluției cronologice a datelor de naștere ale scriitorilor români.

Primul fapt constatat a fost, firește, ascensiunea curbei spre sfîrșitul sec. al XIX-lea și pe parcursul întregului secol al XX-lea, condiție obligatorie de altfel într-o literatură în plină dezvoltare. În al doilea rînd, era evidentă existența unor ani cînd se nășteau mai mulți scriitori și a unora cînd numărul acestora scădea, ajungînd la limită uneori. Existența acestor „maxime" și „minime" conduce spre ideea unor perioade mai fertile, rămînînd de verificat dacă aceste momente „maxime" sînt reprezentative pentru istoria literaturii sau sînt simple accidente ale hazardului. Urmărind graficul, am notat următoarele „maxime" : 1812, 1819, 1828, 1834, 1840, 1858, 1875, 1881, 1893, 1894, 1895, 1902, 1907, 1910, 1916, 1924, 1934.

Revenind la studierea listei de scriitori, exemplificăm la întîmplare: în 1834, s-a născut Al. Sihleanu, Al. Depărățeanu, I. M. Bujoreanu, Al. Odobescu, scriitori care prin poezia „intimitistă" sau preocupările savante (Odobescu) fac tranziția între generația „Daciei literare" și cea junimistă; în 1840 s-au născut șase junimiști: Titu Maiorescu, Leon Negruzzi, Vîrnav Liteanu, Samson Bodnărescu, V. Burlă, Gr. Ventura; în 1858 s-au născut scriitori reprezentativi pentru literatura de sfîrșit de veac, dominată de observația tipologică și morală: Vlahuță, Delavrancea, D. Zamfirescu, Andrei Bîrseanu, D. Teleor. Limitîndu-se aici exemplificarea, nu este greu să remarcăm că, fără a defini propriu-zis generația, scriitorii născuți în acești ani de vîrf reprezintă momente în evoluția literaturii. Rolul „maximelor" în constituirea generației nu trebuie absolutizat, în sensul că rectificările istoriei literare pot să modifice cifra, răsturnînd eventual raportul numeric. Dar, cu oscilații mici în jurul acestor „maxime", ne aflăm în apropierea „vîrstei dominante" de care vorbea Escarpit, „pivotul biologic al generației".

În opoziție cu „maximele", „minimele" marchează absența creației în anumiți ani, fără a putea fi considerate totuși drept limită între generații. Ținînd cont de vîrsta dominantă, cît și de momentul „ocupării scenei literare", credem că în literatura română se poate vorbi de următoarele generații:

1. *Generația 1790* [10]

— Scriitori născuți în jurul anului 1760

— Reprezentanții principali [11]: I. Molnar Piuariu (1749), Samuil Micu (1754), Gh. Șincai (1754), I. Budai-Deleanu (1760), P. Maior (1761), Paul Iorgovici (1764), Radu Tempea (1768), C. Diaconovici Loga (1770).

Prima generație din istoria literaturii române moderne, Școala Ardeleană este în același timp unitară în ideile social-politice, culturale, încît caracterul său de echipă este evident. Manifestul său este celebrul *Supplex libellus valachorum* (1791).

2. *Generația 1830*

— scriitori născuți în jurul anului 1800

— reprezentanți principali: C. Conachi (1778), Gh. Lazăr (1779), Eufrosim Poteca (1785), Gh. Asachi (1788), Gr. Pleșoianu (1789), Iancu Văcărescu (1791), V. Pogor (1792), B. P. Mumuleanu (1794), V. Fabian Bob (1795), Ionică Tăutu (1795), A. Pann (1796), C. Facca (1800), D. Bojîncă (1802), I. H. Rădulescu (1802), S. Marcovici (1802), O. Scavinski (1805).

Scriitori născuți între aceste limite nu au sentimentul unității de generație, epoca pe care o traversează fiind ea însăși tulbure. Caracterul tranzitoriu al vieții social-politice imprimă și literaturii oscilații de gust,

---

[10] Regretăm că din cauza lipsei de spațiu nu putem adăuga lista de scriitori, precum și graficul cronologic al anilor de naștere. În aceste condiții, am recurs la enumerarea principalilor reprezentanți ai fiecărei generații, aceia de care într-un fel sau altul nu se poate face abstracție. Pentru epoca contemporană (după 1944) am fixat doar anul „pivot", urmînd ca viitorul să definească mai precis limitele și caracteristicile acestor generații.

[11] În paranteze este dat anul de naștere.

confuzii de idei estetice. Unitatea reprezentanților generației vine din situația lor de pionieriat în cultura română. În ampla activitate legată de apariția primelor periodice românești, de constituire a societăților culturale, de organizare a învățămîntului, se poate vorbi de generația instituționalizării culturii (Asachi, Rădulescu).

3. *Generația 1840*

— scriitori născuți în jurul anului 1815

— reprezentanți principali: S. Bărnuțiu (1807), C. Negruzzi (1808), V. Cîrlova (1809), Gr. Alexandrescu (1810), Ioan Maiorescu (1811), I. Voinescu II (1811), C. Negri (1812), G. Barițiu (1812), C. Bolliac (1813), A. Mureșanu (1816), C. A. Rosetti (1816), I. Ghica (1816), M. Kogălniceanu (1817), N. Bălcescu (1819), A. Russo (1819), V. Alecsandri (1819), D. Bolintineanu (1825), I. Catina (1828).

Nu o reacție de negare desparte generația de la 1840 de cea a lui Asachi și Rădulescu. În jurul lui 1840, la apariția „Daciei literare", sesizăm ascensiunea forțelor tinere ce se cristaliza în jurul lui Kogălniceanu și Bălcescu. Marele moment va fi revoluția de la 1848. Niciodată o altă generație nu va mai realiza o tensiune umană, națională, pînă la acel punct în care idealurile sociale, naționale și literare să se transforme într-o trăire existențială. Majoritatea scriitorilor acestei generații au luptat pe baricade, literatura lor fiind o armă în slujba revoluției. După înfrîngere se creează în toate trei țările române un singur destin al cărturarului militant, exilul. Acesta este ultimul mare moment de coeziune al unei generații exemplare în dăruirea patriotică.

4. *Generația 1860*

— scriitori născuți în jurul anului 1830

— reprezentanții principali: D. Dăscălescu (1827), G. Baronzi (1828), C. Carp (1828), A. Naum (1829); G. Crețianu (1829), Ioan Sîrbu (1830), Pantazi Ghica (1851), Radu Ionescu (1833), Al. Sihleanu (1834), Al. Depărățianu (1834), I. M. Bujoreanu (1834), Al. Odobescu (1834), V. A. Urechia (1834), V. Nicoleanu (1835), I. C. Fundescu (1836), B.P. Hasdeu (1834).

Ca generație, scriitorii născuți în jurul lui 1830 au un destin ingrat. Atît ideologia social-politică, cît și literatura propriu-zisă sînt dominate de modelele mari ale generației anterioare. Ruptura între generații, care este în acest caz revoluția de la 1848, schimbă destinul acestor oameni, fără însă a anula valoarea idealurilor pentru care luptaseră înaintașii lor. Evenimentul social, patriotic, național, pe care-l traversează este Unirea Principatelor, dar și în acest caz contribuția lor nu e esențială, ci stă tot în umbra unor personalități de talia lui Kogălniceanu sau Alecsandri.

Poezia se interiorizează, propriile doruri, amoruri, dezamăgiri fac trecerea de la romantismul militant la cel sentimental. Multe din volumele lor se intitulează asemănător, exprimînd tendința de schimbare a modului de a concepe poezia: *Melodii intime*, 1855 — G. Crețianu; *Armonii intime*, 1857 — Al. Sihleanu; *Cînturi intime*, 1854 — Radu Ionescu. Nota „intimistă" a acestei poezii face posibilă evoluția de mai tîrziu a unei literaturi ce va culmina cu Eminescu.

Caracterul de articulație între generația de la 1840 (comunitatea idealurilor naționale) și cea a „Junimii" (literatura își pierde caracterul militant) este vizibil mai ales în cazul celor doi mari scriitori, Odobescu și Hașdeu. Încercînd să-și descopere un teren propriu, poezia descoperă în același timp critica și filozofia. Un început se face prin *Principiile critice* ale lui Radu Ionescu, primul român care ia contact cu ideile estetice ale lui Hegel.

5. *Generația 1870*

— scriitori născuți în jurul anului 1840

— reprezentanți principali: I. Creangă (1837), Th. Rosetti (1837), Aron Densușianu (1837), M. Zamfirescu (1838), Th. Șerbănescu (1839), T. Maiorescu (1840), Leon Negruzzi (1840), S. Bodnărescu (1840), Iacob Negruzzi (1843), Gr. H. Grandea (1843), D. Petrino (1843), N. Scurtescu (1844), A. Beldiceanu (1845), A. D. Xenopol (1847), C. Hogaș (1847), I. Slavici (1848), Veronica Micle (1850), M. Eminescu (1850), I. L. Caragiale (1853), R. Rosetti (1853).

Scriitorii născuți în jurul lui 1840 alcătuiesc prima generație care se definește prin reacția de negare a literaturii înaintașilor. Dacă urmările revoluției de la 1848 acționau asupra generației lui Odobescu nu atît în alterarea idealurilor revoluționare, cît în schimbarea sensibilității romantice, aceste urmări marchează scriitorii născuți în jurul lui 1840. Revoluția este prea departe de ei, nu se mai înglobează în nici un fel propriei vieți; cresc nu în atmosfera de unitate spirituală și tensiune revoluționară, ci în dezamăgirea și regretele înfrîngerii. Ei vor fi anti-revoluționari, anti-pașoptiști, vor nega influența franceză, pe care o socotesc a fi vinovată de importul de „forme".

Scriind în 1869 „o cercetare critică asupra poeziei române de la 1869", Maiorescu semna manifestul de constituire a generației. E o generație ambițioasă, ce vrea să reia totul de la început.

S-ar putea delimita două momente în evoluția ei[12]: primul, în care se cristalizează principiile junimiste, Maiorescu asimilînd poezia momentului în sensul crezului său estetic (V. Alecsandri, Th. Șerbănescu, N. Skelliti, Al. Gregoriade Bonachi și al doilea, cel creator, reprezentat de marii clasici, Eminescu, Caragiale, Creangă, Slavici. Dacă „*Dacia literară*" este marele moment patriotic al literaturii române, generația junimistă a dat marea ei literatură, TITANII care vor servi drept modele cîtorva generații următoare.

6. *Generația 1880*

— scriitori născuți în jurul anului 1855

— reprezentanți principali: A. Macedonski (1854), I. S. Nenițescu (1854), I. Nădejde (1854), C. D. Gherea (1855), Sofia Nădejde (1856); B. Șt. Delavrancea (1858), D. Zamfirescu (1858), D. Teleor (1858), Al. Vlahuță (1858), D. Th. Neculuță (1858), Th. M. Stoenescu (1860), C. Mille (1861), M. Demetriad (1861), I. Gorun (1862), P. Mușoiu (1864), A.

---

[12] Vezi T. Vianu, Ș. Cioculescu, Vl. Streinu, *Istoria literaturii române moderne*, vol. I, cap. „Junimea".

Bacalbașa (1865), C. Stere (1865), Al. Obedenaru (1865), I. C. Săvescu (1865), G. Coșbuc (1866), T. Demetrescu (1866), Bogdan-Duică (1866), G. Diamandy (1867).

O violentă reacție de negare a generației anterioare unește în aceeași acțiune două personalități deosebite structural, Gherea și Macedonski. Față de generația Maiorescu, de orientare germană, antipașoptistă, cu o critică ancorată în idealul estetic al poeziei, noua generație se va situa în prelungirea tradițiilor pașoptiste, va fi receptivă la influența franceză, va afirma necesitatea angajării artei.

Scriitorii care se nasc după 1854 trăiesc într-o Românie intrată pe făgașul dezvoltării capitaliste, asistă la adîncirea ilegalității sociale.Forța cu care idealul angajat al artei lua locul ideilor maioresciene este vizibilă mai ales în cazul lui Macedonski. Mai apropiat de Maiorescu prin esența talentului, Macedonski face mare caz în epocă cu ideile sale de spre rolul social al artei. De mentorul *Contemporanului* îl va mai apropia, din nou ca o delimitare față de Maiorescu, gustul pentru nou în literatură. Macedonski prilejuiește cunoașterea simbolismului francez, Gherea pune în circulație ideile școlii psihologice și sociologice franceze, ale democraților revoluționari ruși, realizîndu-se pentru prima oară încercarea de sincronism cu literatura europeană.

Ideile marxiste, afirmate mai ales de grupul de la *Contemporanul*, și crezul social al artei îndeplinesc funcția de catalizatori ai generației. Evadînd din acest cadru, Macedonski și poezia simbolistă nu vor reuși să se opună acestui val, intrînd într-un con de penumbră, pe care îl vor depăși în jurul lui 1910. Ecoul lui Macedonski în generația sa este departe de a atinge influența ideilor gheriste.

În literatură sînt dominați de TITANII generației anterioare (vezi distanța dintre Eminescu și Coșbuc), vor acționa la rîndul lor asupra urmașilor care vor accentua și denatura ideea literaturii pentru popor, „datoria" intelectualului față de țărănime.

7. *Generația 1900*

— scriitori născuți în jurul anului 1870

— reprezentanți principali: M. Dragomirescu (1867), G. Murnu (1868), I. Al. Brătescu-Voinești (1868), S. Mehedinți (1868), I. Păun Pincio (1868), I. A. Bassarabescu (1870), G. Ibrăileanu (1871), N. Iorga (1871), Gh. Brăescu (1871), R. Ionescu-Rion (1872), D. Anghel (1872), C. Pavelescu (1872), Il. Chendi (1872), O. Densusianu (1873), Izabela Sadoveanu (1873), .,Sandu Aldea (1874), H. Sanielevici (1874), Șt. O. Iosif (1875), I. Adam (1875), Paul Zarifopol (1875), Z. Bîrsan (1878), Emil Gîrleanu (1878), G. Galaction (1879), I. Dragoslav (1880), M. Sadoveanu (1880).

Cu generația de la 1900, literatura traversează o epocă în care creația propriu-zisă apare pe un plan secundar, pe de o parte datorită denaturării misiunii artei în viziunea sămănătoristă și poporanistă, pe de alta, faptului că ne aflăm în fața unei generații de critici (M. Dragomirescu, G. Ibrăileanu, I. Iorga, Ionescu-Rion, Ilarie Chendi, O. Densusianu, H. Sanielevici, Paul Zarifopol, S. Pușcariu). Preocupările științifice, ambițiile de

construire a unui „sistem" critic anticipează nu numai apropierea pragului de maturitate al culturii, dar în același timp pun în lumină căutările, labilitatea statutului estetic al literaturii. Politica culturală deghizată în formula „datoriilor" morale (de ispășire sau purificare a intelectualilor) față de țărănime, paralizează inițiativele creatoare, menținînd literatura la suprafața vieții. Tipul de scriitor caracteristic acestui moment este reprezentat de Șt. O. Iosif, Gîrleanu, Sandu Aldea, J. Bart. Sadoveanu sau Galaction debutează și ei în spirit sămănătorist, depășind după primul război această etapă. Poezia simbolistă cultivată în cercul „Vieții noi" nu reușește să fie o contrapondere a șuvoiului principal decît spre 1910.

7. *Generația 1910*

— scriitori născuți în jurul anului 1880

— reprezentanți principali: Șt. Petică (1877), Gabriel Donna (1877), E. Farago (1878), T. Arghezi (1880), N. D. Cocea (1880), E. Lovinescu (1881), O. Goga (1881), Eug. Ștefănescu (1881). Panait Cerna (1881), G. Bacovia (1881), N. N- Beldiceanu (1881). Urmuz (1883), V. Voiculescu (1884), Panait Istrati (1885), M. Sorbul (1885), M. Caragiale (1885), L. Rebreanu (1885), G. Topîrceanu (1886), Emil Isac (1886), Em. Bucuța (1887), N. Davidescu (1888), V. Eftimiu (1888), Cl. Millian (1889), M. Sevastos (1892).

Generație la răscruce a două secole, va fi marcată de această cumpănă a veacurilor. Există două momente distincte în evoluția sa, datorită primului război mondial care a paralizat pentru cîțiva ani viața culturală a țării.

După dominarea idealului de artă sămănătorist și poporanist, reacția de reabilitare a condiției estetice a literaturii este firească. Revenirea la unele [13] idei maioresciene se face treptat. Poezia simbolistă ce debutase prin Macedonski și „Literatorul" are o evoluție mai curînd subterană, fiind pusă în umbră de masivele atacuri sămănătoriste și poporaniste. Rezistența pe care încercase să le-o opună cercul „Vieții noi", noua literatură antisămănătoristă, deschisă noului, cultivînd expresia și muzicalitatea și reflectînd sensibilitatea citadină se impun înspre 1910, cînd apar numeroase volume proprii noului climat. Fără a publica înainte de război un volum, influența lui Arghezi este de pe acum considerabilă.

Războiul intervine în momentul în care se putea vorbi de existența generației Lovinescu-Arghezi, făcînd-o să aibă o a doua afirmare, în același timp cu generația care venea în urmă (Blaga, Barbu).

9. *Generația 1920*

— scriitori născuți în jurul anului 1895

— reprezentanți principali: G. M. Zamfirescu (1890), F. Aderca (1891), A. Maniu (1891), A. Cotruș (1891), I. Pillat (1891), Perpessicius (1891), Cezar Petrescu (1892), D. Stănoiu (1893), M. Celarianu (1893), I. M. Sadoveanu (1893), Demostene Botez (1893), Luca I. Caragiale (1893), Gib Mihăescu (1894), Camil Petrescu (1894), Al. O. Teodoreanu (1894), O. Cazimir (1894), I. Barbu (1895), I. Vinea (1895), L. Blaga (1895), Ion Pas (1895), Ionel Teodoreanu (1896), M.

[13] V. D. Micu, *Început de secol.*

Ralea (1896), T. Vianu (1897), B. Fundoianu (1898), G. Călinescu (1899), S. Movilă (1901).

Scriitorii acestei generații, născuți în jurul lui 1890, sînt cei care simt cu cea mai mare acuitate războiul. Acesta îi surprinde în plină epocă de formare, se suprapune crizei adolescenței, pe care o amplifică. Zguduirea întregului sistem de valori pe care a produs-o războiul, a fertilizat conștiința scriitorilor. Luciditatea observației și setea de certitudine, de cunoaștere, caracterizează literatura la toate nivelurile sale. Un sentiment de instabilitate, de căutări ale unor principii etice sau artistice creează o atmosferă de mobilitate artistică, o receptivitate la nou. Cu toate diferențele și contradicțiile, adesea vizînd principii etice, estetice și ideologice fundamentale, scriitorii acestei generații se impun în mare majoritate ca valori ale literaturii, pe care o aduc în circuitul european.

10. *Generația 1930*

— scriitori născuți în jurul lui 1905

— reprezentanți principali: Al. A. Philippide (1900), V. Gherghinescu (1900), G. Dumitrescu (1901), Pompiliu Constantinescu (1901), A. Holban (1902), Z. Stancu (1902), Camil Baltazar (1902), Saşa Pană (1902), Vl. Streinu (1902), Ş. Cioculescu (1902), G. Lesnea (1902), Marcel Breslaşu (1902), Ilarie Voronca (1903), T. Muşatescu (1903), Sergiu Dan (1903), I. Biberi (1904), Virgil Gheorghiu (1905), R. Boureanu (1906), E. Giurgiucă (1906), M. Sebastian (1907), M. Eliade (1907), Dr. Vrînceanu (1907), Pavel Dan (1907), Dan Botta (1907), C-tin Nissipeanu (1907), M. Beniuc (1907), G. Bogza (1908), Al. Sahia (1908), V. Carianopol (1908), E. Ionescu (1909), E. Camilar (1910), Th. Constantin (1910), Virgil Teodorescu (1910), E. Jebeleanu (1911), M. R. Paraschivescu (1911), Emil Botta (1912), A. Baranga (1913), M. Banuş (1914).

Scriitorii născuți în jurul lui 1905 formează generația care s-a afirmat cu cea mai mare violență. În jurul lui 1930 se declanșează conflictul dintre tinerii scriitori și generația de scriitori maturi, conflict ce reflectă acuitatea înfruntărilor ideologice și politice ale timpului. Setea de acțiune a tinerilor se canalizează în două sensuri. Cei mai mulți, între care numeroși avangardiști, evoluează spre radicalizarea și democratizarea conștiinței sociale, apropiindu-se astfel de mișcarea pentru socialism și pace a P.C.R.; o altă parte, cultivă „trăirea", aventura, starea de exaltare mistică, eșuînd în sau în apropierea fascismului.

Scriitorii acestui moment reprezintă cu adevărat generația interbelică: cu amintirea primului război, îl traversează în plină epocă de creație pe al doilea.

11. *Generația 1940*

— scriitori născuți în jurul anului 1915

Intervenția tragică a războiului surprinde în plină epocă de formare pe cei care se nasc în jurul lui 1915. Debutul lor firesc ca generație are loc înspre 1940, dar nu sînt foarte mulți cei care vor reuși să se afirme la acea dată. În funcție de momentul debutului, se poate vorbi de existența a trei grupe de scriitori ai generației 1940. Unii, reușind să publice un volum înainte de 1944 (Gherasim Luca, Maria Banuş, I. Vitner, Mihnea Gheorghiu, Gellu Naum, D. Trost, D. Stelaru, Magda Isanos, Al. Robot.

Horia Liman şi alţii), după război au o evoluţie complet diferită faţă de începuturile lor, unii dispărînd treptat din viaţa literară, alţii aderînd la idealurile revoluţiei socialiste.

O altă grupă de scriitori, dintre cei născuţi între 1912 şi 1921, pierd momentul primului debut în condiţiile grele ale războiului, reuşind să se impună prin volume în jurul anului 1950, în acelaşi timp cu generaţia următoare (I. Bănuţă, Al. Voitin, Const. Prisnea, M. Novicov, Traian Şelmaru, N. Jianu, E. Frunză, N. Lovinescu, Dragoş Vicol, N. Em. Galan, V. Porumbacu şi alţii).

Şi, în sfîrşit, „întîrziaţii" generaţiei 1940 — C. Regman, Şt. Augustin Doinaş, Al. Paleologu, Adrian Marino, Radu Stanca, nume care se impun în jurul anului 1965.

12. *Generaţia 1950*

— Scriitori născuţi în jurul anului 1925

A doua generaţie care a traversat războiul al doilea şi revoluţia socialistă este cea a scriitorilor născuţi în jurul lui 1925. Aceştia debutează firesc după război, în plină epocă de construire a socialismului. Marcată de bătălia pentru socialism, generaţia aceasta, debutînd în jurul lui 1950, este cea mai numeroasă : cele două maxime ale sale, 1924 şi 1930, sînt în acelaşi timp anii cînd se nasc cei mai mulţi scriitori din literatura română actuală.

13. *Generaţia 1965*

— Scriitori născuţi în jurul anului 1940

Generaţia 1965, debutînd în condiţiile altei vîrste a societăţii socialiste, este generaţia celor formaţi şi născuţi în anii de după război. Ne este mai greu s-o definim, întrucît afirmarea ei se desfăşoară sub ochii noştri.

★

Recapitulînd generaţiile : 1790, 1830, 1840, 1860, 1870, 1880, 1900, 1910, 1920, 1930, 1940, 1950, 1965, remarcăm un anume ritm în succesiunea lor. Pentru secolul al XIX-lea distanţa între generaţii alterează între 10 şi 20 ani, iar pentru sec. al XX-lea ea se menţine de 10 ani (cu o excepţie). Comparînd situaţia aceasta cu cea din alte literaturi, constatăm că în literatura franceză, spre exemplu, distanţa dintre generaţii este de 30 de ani (impusă prin sociologii germani şi francezi, ca unitate de măsură). Tudor Vianu a intuit, fără a verifica şi exemplifica, posibilitatea unui alt ritm : „Treizeci de ani" poate fi măsura unei generaţii numai în epoci istorice liniştite, cînd tradiţiile funcţionează cu rigoare, cînd depozitarii lor, adică oamenii mai bătrîni, păstrează destulă autoritate pentru a stabili şi calma elanul în revoltă al tinerilor. În epoci mai neliniştite, prinse într-un ritm de înnoiri precipitate, treizeci de ani sînt o măsură prea lungă pentru o generaţie. În acest interval, modul de a simţi şi gîndi, gusturile, deprinderile şi prejudecăţile se pot schimba de atîtea ori, încît nici o punte nu mai pare a se arcui între oamenii care se găsesc la începutul şi la finele acestui interval"[15].

---

[15] T. Vianu, *op. cit.*, p. 6.

Față de cele cinci secole de istorie ale literaturii franceze, cu succesiunea de 30 de ani a generațiilor, accidentarea și accelerarea acestui ritm în literatura română pare forțată, avînd în vedere mai ales timpul relativ scurt, mai puțin de două secole, în care 13 generații au izbutit să se realizeze. Intuiția lui Vianu își are explicația în condițiile speciale în care s-a dezvoltat poporul român și literatura sa : într-un secol a traversat întreg procesul constituirii sale ca stat național (1859), apoi ca națiune socialistă (1947). O revoluție, Unirea Principatelor, un război de independență, o răscoală țărănească echivalînd cu un război civil, două războaie mondiale și, în sfîrșit, revoluția socialistă, sînt evenimente cruciale în destinul atît de frămîntat al poporului nostru. Este firesc deci ca perioadele liniștite despre care vorbește Vianu să nu se întindă pe durată mare.

În al doilea rînd, succesiunea la 10, 15 sau 20 de ani a generațiilor, indică prefacerile mai rapide ce nu au loc în evoluția unei culturi tinere. Preocupată să recucerească secole de civilizație, literatura română asimilează și preface cu mai multă rapiditate nouI. O generație ocupă mai puțin timp scena literară, cedînd locul noilor creatori, dornici să-și spună cuvîntul altfel decît înaintașii lor.

Legat de succesiunea generațiilor este și modul în care acestea își cedează locul : cum se produce succesiunea generațiilor, a unor sisteme de valori și ce anume se schimbă. O soluționare a primei întrebări o oferă M. Ralea, comentînd formula hegeliană teză-antiteză-sinteză. În această perspectivă, cultura europeană este definită printr-un dualism antinomic : „Rezultatul acestui proces dualist e creațiunea unei *culturi de tabere*. Pentru fiecare din cele două poziții posibile, se creează un partizanat. Două mari familii culturale sau, ca două oștiri, față în față în orice domeniu. Raționaliști și mistici, autoritari și democrați, materialiști și spiritualiști. Triumfă cînd unii, cînd alții. Unii domină o clipă domeniul istoric și alții stau în minoritate oponentă. Apoi vine rîndul acestora din urmă, și primii se retrag în defavoare o bucată de vreme. Un fel de rotativă între două familii culturale. Acest mod de a fi al mentalității noastre presupune o evoluție limitată la alternare. Cultura europeană se modifică cîte puțin numai în interiorul celor doi termeni în discuție. Ea nu poate sări peste ei în vid, în noutate"[16].

Dualismul antinomic constituie însuși mecanismul succesiunii generațiilor : fiecare generație se afirmă delimitîndu-se de cea anterioară și negînd-o în acest fel. Pentru literatura franceză, H. Péyre stabilea un ritm asemănător : dacă într-o suită de generații pe prima o notăm cu A, pe a doua cu B ; a treia va fi A', a patra B' și așa mai departe. Încercînd să aplicăm această formulă generațiilor din literatura română [17], rezultatul nu mai este același. Să urmărim un exemplu : generația de la 1840, a „Daciei literare", o notăm cu A ; generația de la 1860 va fi A', iar generația „Junimii" devine B (opoziția între estetica maioresciană și literatura pașoptistă) ; generația de la 1880 — Gherea, Macedonski —, uniți în lupta împotriva „artei pentru artă" și reluînd legătura cu crezul revoluționarilor pașoptiști, va fi un A'', iar generația 1900, un alt A''' ; și, în sfîrșit, genera-

[16] M. Ralea, *Dualismul culturii europene și concepția omului din trecut*, *Scrieri*, vol. I. p. 18—19.

[17] Înțelegem prin A, literatura militantă, angajată, iar prin B, idealul estetic al literaturii.

ţia de la 1910 revine la un B'. Pentru generaţiile următoare, ritmul acesta (opoziţia dintre A şi B) devine mai accidentat. Dualitatea antinomică $A-B$ este discontinuă, discontinuitate marcată pentru generaţiile secolului al XIX-lea prin existenţa unor generaţii de tranziţie. Generaţia 1860, a lui Odobescu, păstrează în linii mari crezul militant al generaţiei anterioare, dar scrisul lor îşi pierde treptat fervoarea revoluţionară, evoluînd spre un romantism sentimental, prin care anticipează literatura generaţiei junimiste.

În condiţiile în care problema naţională şi socială devenea vitală pentru poporul român, se poate vorbi la nivelul literaturii de antinomia între idealul angajat şi cel estetic al artei. Disputa maioresceană a stîrnit întratîta spiritele, încît, într-un fel sau altul, generaţiile următoare s-au simţit obligate să se raporteze, prin delimitare sau aderare, la ideea „artei pentru artă".

La nivelul generaţiilor, a căror existenţă este dată de valoarea delimitativă faţă de înaintaşi, opoziţia valorică nu este întotdeauna antinomică. Existenţa unor generaţii care prelungesc într-un sens nou cazul înaintaşilor (generaţia lui Odobescu — generaţia „Daciei literare"; generaţia 1900 / Iorga / — generaţia 1880 / Gherea / sînt o reluare în forme schimbate a idealului social al literaturii), face ca dominarea crezului militant şi angajat al literaturii să fie categorică. Din cele 13 generaţii — doar trei sînt marcate evident de primatul acordat valorii estetice : generaţia 1870, „Junimea"; generaţia 1910 (Lovinescu, Arghezi); generaţia 1920 (Blaga-Barbu). O a patra, cea de la 1965, realizează o îmbinare dialectică a celor două idealuri.

Dominarea idealului social, militant al artei rezultă din însăşi condiţia de existenţă a naţiunii şi culturii române. Ca popor mic, a trebuit întotdeauna să ne apărăm fiinţa naţională. Arta era şi ea un mijloc de afirmare a coeziunii unui popor, şi nu un lux. Istoria nu ne-a permis să ne adîncim în speculaţii. „În Apus, scrie Ralea, concepţia pur estetică a fost efectul unei lungi evoluţii către rafinare, şi în al doilea rînd, al unei excepţionale epoci de prosperitate, care punea la adăpost de orice grijă pe oricine şi-i sugera fatal ocupaţii inutile"[18]. Ne-au lipsit atît epocile de prosperitate, cît şi tradiţia îndelungată. Generaţiile dominate de idealul estetic au fost însă „luxul" nostru necesar.

O teorie a generaţiilor în literatura română este, firește, mult mai complexă decît am încercat s-o prezentăm aici. Sperăm că aceste marginalii să fie doar un punct de plecare pentru interesante dezbateri asupra generaţiilor de creaţie.

---

[18] M. Ralea, *Militantism artistic*, *op. cit.*, vol. 1, p. 201.

FRANCESCO GIOTTA

LA RECHERCHE SOCIOLOGIQUE DU NORMATIF LITTÉRAIRE

L'avantage théorique et typologique, qu'aux premiers approches le concept de norme littéraire nous l'avait apporté, c'était avant tout de construire un point de vue confortable pourqu'on pusse comprimer la diversité relative, dont la création libre nous y conduit, vers une orientation généralisante et, parallèlement, pourqu'on fisse aménager et entretenir un horizon durable et ouvert à la réformabilité et à des possibles projets sur l'étendue, pratiquement illimitée, de l'expérience sur le phénomène littéraire.

Pourtant, étant donné l'aspect asystématique et presque accidental sous lequel les faits littéraires agissent, en distorsion, dans leur propre champ de référence, la recherche des normes n'a pas su avoir toute la clarté du principe méthodologique, comme elle n'a pas trouvé ni la densité convenable pour un operateur universel qui promette la synthèse.

Puisque une méthodologie ne représente pas une méconnaissance ou une opposition face à une structure idéologique, plutôt qu'un complément et un mode particulier dont cela se concrétise, l'analyse des normes littéraires découpera son objet tenant compte tantôt du structuralisme génétique de la sociologie de la littérature, tantôt de la nouvelle linguistique et de leur lieu de convergeance, qui théoriquement n'est pas impossible d'admettre.

Quant au projet analytique l'historicité des normes littéraires consiste dans la découverte des correspondances entre la manière dont l'imaginaire est organisé et les structures sociales de la situation historique [1]. Le degré de cette correspondance ne doit pas être établi seulement au niveau des unités communes dans des institutions interdépendentes diverses, c'est à la mise en évidence d'une homologie entre les normes littéraires et la structure des lois sociales, que la recherche sera conduite. Deuxièmement il faut que la spécificité historique d'une période littéraire soit révelée par des concepts de la pensée opératoire[2] qui nous conduisent au fait dynamique de conscience sociale, élément fondamental de cohésion et dissociation dans la culture d'une époque.

---

[1] Robert Escarpit, *Le littéraire et le social*, Paris, Flammarion, 1970, p. 18.

[2] Pierre Francastel, *Problèmes de la sociologie de l'art*, dans G. Gurvitch, *Traité de Sociologie*, vol. II, p. 283.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 217-226, Bucureşti, 1974.

On dégage trois niveaux invariants liés à l'altitude d'emploi à laquelle parvient le normatif littéraire dans 1) l'orientation des valeurs, 2) l'action expressive, 3) l'action sociale et historique (relation auteur-œuvre-public) et qui repose en fait sur une opposition binaire :

1. normes littéraires usagées
2. normes littéraires actives
3. normes littéraires virtuelles

Le trait mentalisé, la symbolique sociale qui dépasse l'action vive et féconde envers des types et des plans généraux, disjoint les groupes des normes usagées et virtuelles de celles actives. L'efficience, le rendement satisfaisant issu de la contiguité des tâches à accomplir, sépare les normes usagées des deux autres. Il s'ensuit un schéma relatif d'approche de toute circonstance littéraire :

Transcendent	Contingent	Opérateur analytique
Mentalisé	Efficient	Phénomène socio-littéraire
+	−	normes littéraires usagées
−	+	normes littéraires actives
+	+	normes littéraires virtuelles

1. LES NORMES LITTÉRAIRES USAGÉES

Le langage artistique a des phases, dont l'instrument linguistique et les problèmes de l'expression sont assujetties à des prescriptions axiomatiques, et des situations stagnantes où son action se trouve prématurément close. Par la nécessité de développer une discipline pour sa propre évaluation, le langage rencontre son double théorique (comme objet pour la spéculation) que soit le dernier front de ces énoncés. Penchée idolatrique vers lui-même, le language s'entoure de sa propre hypostasie. De même, pour prétendre résoudre au maximum la plupart des problèmes de l'expressivité, ces normes restent dans des structures automatiques comme des conduites irréfutables dans des doctrines plus ou moins achevées, selon ce qu'on apprend par la stabilité, la nécessité ou la validité des modèles. Les normes fonctionnent, à partir de là, dans une sorte de mécanisme clos, et, dans des lois de composition, se renferment dans des combinaisons limitées fournies par la pratique antérieure longuement prouvée. Analogue aux symboles sociaux usagés, les normes littéraires du même ordre gagnent, avec le temps, la marque d'objectif et du prototype impersonnel, formalisé jusqu'à des moyens autonomes pour résoudre les positions fondamentales que l'artiste se met devant le monde ou sa propre existence. L'image-prototype de l'artiste damné et du révolutionnaire voyant sont les récourences fréquentes de la perspective romantique qui confronte l'individu libre avec la nécessité et la contrainte extérieure, et transporte cette contradiction sur le plan expressif où l'inhérence de l'expérience personnelle et privilégiée est contredite par le vouloir la communiquer. Au début, cette vision dépassait, dans un plus grand complexe de la mentalité publique, sa prémisse strictement esthétique. Avec une résonance plus ample dans le circuit général des valeurs de l'ancienne société bourgeoise, elle donnait une image sur l'action de

l'individu en son ensemble et même sur le mode d'assumer le destin de sa personne. Après l'avenance des institutions et des formes sociales libérales, qui prétendent légitimer, garantir et même épuiser les positions possibles de la liberté personnelle avec la généralité de la contrainte, l'élément de la symbolique sociale se sépare des facteurs génétiques. En même temps que la découverte des forces superindividuelles et de la dynamique des groupements sociaux qui sont les vrais moteurs de la civilisation et du progrès, ces images ont été dépourvues du cadre d'une vision sur l'engagement individuel dans l'histoire, mais ont continué à survivre formellement à travers des normes rhétoriques du romantisme, soit pour soutenir l'élévation de la fantaisie, soit pour aboutir à un élitarisme esthétique, soit pour favoriser l'attitude contemplative ou la cérébralité.

Ce que mène parfois aux résultats contradictoirs après la recherche, c'est la prédominance statistique des normes littéraires usagées qui se rattachent à un patrimoine expressif hautement institutionalisé. La fréquence quantitative des thèmes et conventions, du style et des idées philosophiques, doit être abordée avec l'obsession que le jeu des chiffres et quantités ne rende pas entièrement la réalité de la situation culturelle.

Très souvent manifeste dans la période épigonique des grands courants littéraires, l'expansion statistique ne doit pas entraîner la recherche, dit Wellek, à la traiter comme essence métaphysique, mais comme un concept directeur des considérations qualitatives [3]. Il s'ensuit qu'on doit garder constamment attention sur la possibilité de ces normes d'offrir pleinement le cadre de l'invention artistique dans de chef-d'œuvres, et déterminer l'importance exacte que jouent dans la création de grands écrivains de l'époque.

À partir du fait, typique pour l'art moderne, de l'accroissement d'ersatz littéraire et de la sous-littérature, la série des normes, que suivent les clichés et les poncifs, devient inopérante en tant que valeur socio-littéraire, et l'exploration du fénomène littéraire unilatéralement par suite à des documents statistisés ou des résultats d'une enquête, demeure insuffisante.

La prédominance de certaines valeurs est, selon Simmel, un procès sociologique de leur objectivation et montre la transition d'un mode subjectif de domination à un autre mode de fixation objective, d'après des critères extérieurs à l'axiologique. Hors d'abhérer la chance de la sans-valeur et d'ersatz à la survivance, les normes usagés introduisent une sphère d'autorité publique dans les tentatives créatrices des sujets divergents, ce qui représente une direction sociologiquement positive. On peut la réaliser grâce à des moyens conjugués d'autonomiser les normes littéraires qui, issues du contexte écrit et du procès créateur (de même que séparées des objets culturels qui les avaient produites), vont être restructurées pour employer des matériaux qui servent exclusivement leurs opérations ou leur réalisation [4].

Les normes usagées s'institutionalisent le plus souvent sur le rapport rhétorique dans le domaine de l'éducation publique et des formes d'enseignement. Les normes littéraires, en dehors de la texture artistique

[3] Réné Wellek, *Les concepts de la critique* (trad. roumaine, ed. Univers, p. 96).

[4] G. Simmel, voir R. Niesbet, *The sociological tradition*, New York, 1966, p. 217 et M. Spykmann, *The social theory of G. Simmel*, Chicago, 1925.

qui les implique, gagnent l'ubicuité par le fonctionnement de la didactique et se chargent d'une domination traditionnelle dans des mentalités et des coutumes liées à la réception publique. Le wertherisme ou bien le bovarysme ont impliqué, outre qu'une mode socio-littéraire, au moins la mise en liberté des personnages de la structure épique de référence, pour contrôler de plus vastes symboles éthiques, et ont occupé tout le territoire de confusion entre le vécu et le livresque, en investissant les héros d'une sorte d'existence civile. Autrement que la domination traditionnelle, le principe de travail des institutions académiques est rationnel et discursif. Les normes sont comprises comme des lois et des principes également valables pour l'ensemble entier de la création artistique d'une époque donnée [5]. On renforce les liaisons et les lieux de convergence possibles entre les moments littéraires genuins. La complexité conflictuelle du climat littéraire est escamotée par des œuvres de vulgarisation qui font éviter l'aspérité exégétique des chef-d'œuvres et qui ont la tendence de faire public seulement les valeurs qui ont une grande circulation sociale et une information sur les médias. Les normes usagées commencent à s'attarder dans une ligne bureaucratique de la critique, comme une lingua franca des salons, des milieux universitaires ou des revues littéraires.

Le passage des normes aux procédures est un procès de routiniser les symboles. Un rôle social relevant jouent les écrivains éponimes dont l'activité est entourée d'un respect presque sacré. L'activité de l'écrivain est réélaborée d'après ce qui reste après un travail d'élimination des sens contracarrants et on affirme la génialité d'une manière très abstraite, parallèlement avec la reclusion au musée, mémoires ou panthéon. La validité de la création croît démesurément jusqu'à la force objective de l'exemplarité. Contre les relations de domination réflechie, dues à l'estime intellectuelle, on fait place aux relations objectives de domination par des institutions et par l'appareil bureaucratique créé. C'est une insistence éditoriale qui se produit, les chiffres du tirage des auteurs considérés classiques grandissent sans controverse et le dégré d'attention exégétique monte sensiblement. Une part de la création des auteurs classiques est reprise par des formes culturelles d'adaptation (théâtre, cinéma, télévision). Par conséquence, c'est aux normes littéraires usagées que revient la charge d'organiser la situation culturelle des produits artistiques et de défendre ses relations de conformité et d'équilibre avec la conscience sociale.

Progressivement desassimilées à la création vive et génératrice, les normes usagées s'extravertissent dans des modèles généraux. On les emploie dans les morphologies historiques et dans les études d'évolution des formes. S'enchaînant comme des idéogrammes d'action, ces normes vont être formulées dans les disciplines réflexives sur le progrès ou l'évolution abstraite du normatif dans l'art. Dans une synthèse historique et spéculative sur les doctrines littéraires, les normes postulatives du contexte historique concret sont souvent proclamées des normes virtuelles, puisqu'elles sont

---

[5] Parmi les types de dominance sociologique, Max Weber trouve une variante *traditionnelle* (le contrôle et l'ordre sont présentés comme existant depuis toujours) et une variante *rationnelle* (le contrôle et l'ordre sont présentés comme des principes théoriquemenet validés), cf. R. Niesbet, *op. cit.*, p. 142—144.

supposées être le résultat éminent des moments consécutifs, „le sommet" vers quoi s'achemine le style, ou bien comme des solutions exemplaires à l'accès d'éternité.

L'étude concret des normes littéraires usagées comprend la recherche des facteurs culturels qui interviennent dans la formation de l'écrivain. Appliquées au milieu culturel d'une époque, ces recherches réclament une attention aiguë sur les variantes concrètes que représente la tradition. Tandis que la tradition reste un concept culturel, la domination traditionnelle des normes usagées est un concept sociologique qui modifie le contenu sémantique du premier.

Toute activité expressive, et particulièrement celle de l'engagement poématique, comprend un ensemble de récurrence; proprement parlé, elle n'est pas possible sans des schèmas mentaux résiduels. De cet endroit, la tradition entre dans les cadres du normatif virtuel et, comme une somme de „patterns" artistiques dans la conscience créatrice, devient positivité socio-littéraire. L'exemplarité d'un style régent, dans le classicisme, développe une admiration constante envers le talent rigoureux et transparent, éloge des bonheurs apportés par la création entrainée dans l'orbite des civilisations vénérées et lie la force expressive d'une conscience irréfutable sur l'éminence de l'écrit.

Bien au contraire, la tradition, dont ses éléments correspondent aux normes périmées, est comprise exercer un pouvoir frénateur et est souvent associée à l'opacité avec laquelle se dispute la force créatrice, dans ce conflit, qui serait légitime, entre initiative et démagogie esthétique.

2. LES NORMES ACTIVES

Le plan prescriptif des normes usagées se trouve dans une tension precisément contourée avec les éléments novateurs. Cela se manifeste sur un rapport idéatique parmi des confrontations spéculatives entre des orientations théoriques contradictoires et choisit, le plus fréquent, cette puissante fascination polémique qui suscite la culture du prétérite (le passé antérieur immédiat).

Les nouveaux éléments mouvent la tradition de son point inerte, délivrant ses effacements et la fait sortir en actualité, la restructurant face à la conscience d'un impératif, sous lequel signe vit le présent.

L'impression d'actualité et de contexte vécu imbrique au normatif une énergie accrue en l'irradiant de l'urgence et du pratique : la nécessité de coordination et d'orientation selon les occasions d'affirmer les normes nouvelles, le penché avec un maximum de responsabilité, envers les problèmes situationnels [6]. Baudelaire, dans l'ordre de l'expression et du travail artistique adéquat aux sujets délibérément choisis, comparé à l'absence du systhématique du premier vague romantique, reste pour Paul Valéry un bel exemple d'autonomie réalisée pratiquement et d'opérativité „militante". La conscience approfondie du passé récent, chose prouvée pour Baudelaire, n'est pas unique. Pour tout écrivain, la conception sur la

[6] Luciano Anceschi, *Delle instituzioni letterarie*, dans *Progetto di una sistematica dell'arte*, Milano, Mursia, 1968, p. 91–95.

situation littéraire dans laquelle se trouve, constitue une structure à mi-chemin entre l'affectif et le réflexif.

Contre toute apparence de discontinuité sociologique, entre les niveaux des normes usagées et de celles en acte il y a de transmissions, de conduits d'alimentation réciproque et organique. „La situation littéraire" reste un fait artistique complexe qui réunit de différentes altitudes conflictuelles et comprend une diversité de nature normative que soit même l'hypostase ontogénétique du habitat artistique de l'époché.

Les normes littéraires actives sont souvent formulées d'une manière empirique, soit par les œuvres littéraires elles-mêmes, soit par le lancement des manifestes et des programmes, qui font leur début d'une façon spontanée. Riches en prospectivité, elles légitiment, établissent et même réforment des institutions littéraires. Les normes et les précepts donnent l'aspect d'une synthèse pragmatique, opérative et diffusée dans des plans éloignés du centre strictement littéraire et, comme des phénomènes présents dans un plus large circuit culturel, doivent, en même temps, respecter une prégnance théorique convenable [7]. Le système des normes se signifie par l'attention sur les écritures particulières moyennant l'œuvre comme une entité absolue et, à la première vue, séparée par la pression du fait unique, mais qui porte, au noyau de son propre destin, la possibilité d'intégration de ses résultats par imitation ou par intimité avec les critères du même type (école littéraire, avangarde), dans les projets du lendemain littéraire.

Faisant renoncer au balaste d'idéologie esthétique des anciens manifestes, l'avant-garde actuelle conçoit le présent littéraire moins réflexivement que fonctionnellement, mais qui a l'avantage de ne rien contredire de ce que le lendemain artistique pourrait se charger à entreprendre et qui se confie à tout projet. Face aux mouvements avant-gardistes du début du 20-ème siècle, la charge socio-littéraire des règles techniques renonce à tout élitarisme et, avec un éclairage social plus profond, l'avant-garde actuelle acquiert un statut endémique, grâce à un niveau opérationnel plus élevé[8]. L'essentiel c'est „d'agir à l'aide d'un fait esthétique" (L. Goldmann), ce qui correspond à envisager l'art nouveau comme type particulier de réflexion pratique.

Bien entendu que chacune des sociétés humaines de l'histoire, ne prouve pas la même amplitude de variations phénoménales, ni la même homogénité qu'une autre. La violence dont le nouveau normatif peut varier; par conséquence, en relation avec l'atmosphère conflictuelle spécifique de l'époque, qui dépasse le littéraire vers la texture des mouvements sociaux, et qui peut se changer de la coexistence de l'innovation avec l'ancien normatif, jusqu'à la révolution de celui-ci. Cela dit, nous éclaire sur deux nécessités de la méthode : la comparaison historique et le structuralisme. L'abord du normatif littéraire en acte doit être accompli structurellement et non pas comme des occurrences des milieux sociaux sporadiques [9].

---

[7] R. Poggioli, *Teoria dell'arte di avanguardia*, Bologna, Il Mulino, p. 17, 28.

[8] Voir Ludwig Wittgenstein d'après Gillo Dorfles, „Appunti par un'estetica wittgensteiniana", dans *L'estetica del mito*, Milano, Mursia, 1968, p. 205—225.

[9] C. Wright Mills, *L'imagination sociologique*, Paris, Maspéro, 1967, p. 162.

Pour pouvoir respecter ces exigences, il faudrait étudier les types d'expérience artistique au niveau de l'artiste créateur, de la communion (relations du groupe littéraire, relations familiales etc.), et du communautaire (relations du public, auteur-public, public-génération littéraire etc.), en les accordant leur validité existentielle et en prouvant leur autenticité.

Après les dates de cette recherche préliminaire, on délimitera avec plus grande netteté le rapport entre la liberté de l'invention et le consens du présent littéraire, comme des réalités complémentaires. On analysera, en même temps, la terminologie des publications et journaux littéraires pour dégager une vue critique sur le dispositif sémantique dont l'exégèse dispose à un certain moment.

La découverte des normes sociales qui gouvernent les relations affectives entre les écrivains (cercles littéraires et intellectuels, amitiés etc.), entre de divers groupes littéraires, reste parallèle avec la distinction entre des formes de reconnaissance professionnelle „inter pares", ou des moyens de décerner la compétence et la validité par les institutions de la société [10].

Roland Barthes explique l'apparition, vers la fin du 18-ème siècle, de la problématique du langage, par la conscience bourgeoise de la liberté de l'écrivain, qui, cessant d'être un témoin de l'universel pour devenir une conscience malheureuse de la faillite de l'individu, a été contraint à choisir, par l'approbation ou refus de l'écriture du passé, un engagement expressif [11].

On peut d'ailleurs rapporter le contenu du normatif littéraire à la conscience sociale, prenant garde sur les rôles qui jouent les écrivains dans la vie politique et leurs livres dans la consolidation des symboles et idéaux sociales. En apercevant, comme sociologue, la position spécifique des intellectuels illuministes envers le problème du pouvoir d'état, Edmund Burke constate, en ce qui concerne cette catégorie du 18-ème siècle des „gens de lettres", que la protection courtoise échue, elle a été transférée par un système de monopole littéraire sur les écrits, ces écrivains faisant discréditer tout ce que n'appartient à leur faction, ce qui implique aussi la restreinte de la destination des œuvres à une élite de consommation [12].

Dans les normatifs communs, il arrive qu'un groupement littéraire se distingue d'un autre en émettant un comportement initiatique avec de règles criptiques et cérémoniaux obscurs ajoutés au programme esthétique, ou qu'il garde de secret sur quelques techniques d'exécution qu'on protège à l'intérieur des écoles littéraires. Généralement, les groupements littéraires irrémissibles de cette sorte, peuvent être assimilés, sous un angle socio-littéraire, aux sociétés secrètes, telles que Simmel les avait étudiées. Simmel a montré comment le secret, qui a une signification morale négative, arrive en ces cas à une positivité sociale, puisqu'il fusionne plus étroitement et autonomise, à l'aide d'une relation intime spécifique, un certain type de communication „privilégiée".

---

[10] De même que Robert Merton a étudié l'éhtos scientifique, voir *Science Technology and Society in Seventeenth Century England*, 1938, passim, et *American Sociology* (*Perspectives, Problems, Methods*) ed. Talcott Parsons, New York-London, 1968, p. 203–205, 207.

[11] Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, 1953, Éd. du Seuil, coll. Méditations, p. 9–10.

[12] *The Works of Edmund Burke*, New York, 1857, vol. I, p. 504.

Il est pourtant possible que, dans l'amoncellement des dates offertes par l'histoire littéraire et générale, on constante une pression croissante de la part des instants inattendus, fluctuants virtuels ou aspiratifs qui contreviennent à leur encadrement dans une norme littéraire dominante. Apercevant le phénomène dans le domaine de la sociologie des groupes, Robert Merton et, d'une manière appliquée, Rushing, l'ont appelé „anomie"[13]. L'anomie comprend l'attitude individuelle aliéné du normatif et marque socialement le comportement pathologique, n'étant pas pértinente pour notre étude et restant inacceptable pour toute réduction culturelle. Une autre acception du terme comprend une absence ou une moindre adhésion aux normes dominantes de la société et représente, par cette seule formulation, un statut sociable. Il y a parfois des „rebelles" qui se dressent contre tout cadre contextuel des normes courantes, des écrivains comme Joyce ou Lautréamont. Chose qui met en question l'intuition du génie et qui, admet honnêtement Goldmann, permet au franc-tireur de jouer un rôle beaucoup plus important, dans le procès de l'accroissement de la conscience sociale, que l'écrivain afilié, l'anomie esthétique peut être bien comprise de ce qu'elle devance la conscience logique et discursive. Pas encore matérialisée dans la catégorie du social, la prégnance d'une vision ou d'une technique inédite, sans rapprochements ni pareil, detient un rôle de futur normatif stagné au niveau de la conscience postume à l'œuvre.

Les normes littéraires en acte vivent la pleine conscience du fragmentaire, forme dramatique par laquelle la présence valorique s'adresse au jugement du temps à venir, mais, à part de cette relativité ontologique, il y a une certaine relativité sémiotique. Par l'étude historique les normes littéraires il faudrait donc toujours réfléchir sur le contenu d'information et les propriétés manipulantes des termes littéraires, dont les acceptions diverses, qui composent le normatif, changent toujours leur nature propagatrice.

3. LES NORMES LITTÉRAIRES VIRTUELLES

Étudiant historiquement les grandes doctrines littéraires en France, Philippe van Tieghem [14] constate que, par rapport à la poétique du classicisme, le romantisme n'a pas su produire quelquechose de comparable, que des esquisses fragmentaires de principes. Il conclut que, sous l'aspect de la directive, le romantisme serait un élargissement évasif tant qu'un approfondissement thématique du classicisme et non pas une entité qu'on lui oppose, ce que prouve qu'il s'agit d'un travail critique d'essence métaphysique sur des poétiques traitées selon leur rapprochement du modèle logique parfait, qu'on leur suppose idéalement.

La prééminence panlogique reste pourtant inaffectée par la sociologie littéraire, puisqu'elle introduit dans le même niveau socio-littéraire

---

[13] Robert Merton, *Social Structure and Anomie* (1937) et William Rushing, *Class, Culture and Social Structure and Anomie* (American Journal of Sociology, 76, V, 1971.

[14] Philippe van Tieghem, *Les grandes doctrines littéraires en France*, 3-ème éd. Paris, P.U.F., 1968.

(par exemple des normes actives) des aspects pratiques, techniques ou absolutisants des poétiques, au même titre que leur pouvoir théorique. Pour notre étude, le côté de référence logique ne représente qu'un type intellectuel de cohérence parmi les autres, dont la nature non-conceptuelle ne peut les exclure du domaine du discours.

Dans le procès d'établissement des valeurs culturelles, la force normative rassemble les phénomènes artistiques particuliers sous le signe du pouvoir totalisant au delà de l'ordinaire. On fait évanouir les détails concrets de leur apparition, on semble oublier les conditions immédiates dont surgissent l'œuvre et la convulsion dont elle semblait être troublée. Apparément exempte de temporalité, une bonne part de ces normes devient des symboles sociaux représentatifs, dont la sémiotique se rattache à la simplicité des conseils techniques. Les uns restent liés au monde des percepts et des contenus, pourrant être assimilés ou rejetés par de nouveaux ensembles prescriptibles. Les autres demeurent pourtant comme des modèles absolus de l'efficacité créatrice en tant que synthèse des actions expressives. À l'art succède la science de l'art, aux normes actives, leurs contours idéaux.

Nous étions habitués (dans un certain sens ci-dedans signalé, que la tradition a été comprise) de considérer les quelques grands instants, dont l'expérience littéraire se canonise et qui s'accordent avec l'apparition des poétiques classiques, de simples synthèses doctrinales des moments artistiques antérieurs. C'est évident qu'une grande part de ces démarches suivent des éxigences purement taxinomiques, de nommer et systématiser les réalités artistiques fluctuantes et de reprendre, par la voie conceptuelle, ce qui était verifié pratiquement sur (ou qu'on avait prouvé être compatible avec) la plupart des œuvres d'une époque historique.

Pourtant *La poétique* d'Aristote ou *Le traité sur le sublime* de Longin ou bien *L'art poétique* de Boileau ne semblent pas être des rhétoriques appliquées à une somme des dessins particuliers (thèmes et motifs, signes et symboles des écritures, idées philosophiques et métaphores). C'est surtout de construire le type idéal de la création totale, que ces libelles croient être possible dans tel supercode culturel et social, que soit la civilisation. Ce n'est pas seulement une généralisation sous l'énergie accrue des principes, mais c'est une manière de sublimer l'histoire dans le domaine de la poésie et du discours épique, qui se produise. Il ne serait pas hasardé de prétendre que tant Longin qu'Horace n'ont pas envisagé un discours organisateur et summatif des poèmes, mais le poème des poèmes, non tant une épure logique de l'art, qu'une croyance dans l'esthétique, par la voie d'une révélation imprévue, mais absolue, du corps glorieux des ordonnances de l'imaginaire.

Le plan idéal, qui présente les conditions et la structure eugéniques de la création avec une grande netteté d'ensemble, se dispose souvent suivant les catégories philosophiques, et la poétique demeure sur une synthèse àpriori esthétique, comprise comme un moment de l'ésprit [15]. Le principe de systématisation des poétiques traditionnelles a été presque continuellement influencé par l'hégémonie de la philosophie, donnant le spectacle des principes littéraires organisés dans une matrice historico-

[15] Luciano Anceschi, *Dețle poetiche*, dans *op. cit.*, p. 87—88.

spéculative. Menés par un esprit de rigueur métaphysique, ceux-ci éludent tout goût historique dans la pureté des essences objectivées et bannissent tout empirique, qui est prouvé pour cela n'être qu'une notion-exorcisme, source de toute négativité [16].

Les poétiques modernes entretiennent un perpétuel climat d'interpénétration entre l'art et la culture, en s'évidant de tout dogmatisme régulateur, pour pouvoir mieux intégrer les projets imprévus. On risque davantage sur l'empirique, plutôt que par attitude contre toute fermeture et afin que les normes littéraires virtuelles puissent contrôler avec une sureté inattendue le contexte de toute situation nouvelle.

Dans la recherche pratique, l'accent principal sur les normes virtuelles ne doit pas être mis sur la délimitation descriptive des formules esthétiques directrices. Elles vont être structurées dans des grades divers, selon la nature d'une conscience qui engendre ses buts, et qui s'achémine vers sa culminance tautologique. La finalité est, avant tout, une direction qui s'impose par les tensions-mêmes d'une structure normative vers son stade relatif d'équilibre. C'est sûr que l'essence des normes virtuelles ne constitue pas un moyen de conservation stable des valeurs, car les règles font un nombre limité de suggestions, tandis que les modèles généraux qui l'englobent sont réduits aux quelques comportements anthropologiquement définis : le romantisme, le classicisme, le baroque, comme des modalités génériques du style et comme des typologies esthétiquement valables.

Au contraire, les structures normatives ne sont pas généralement orientées avec une telle homogénéité. Les normes virtuelles ont comme essentiel (ce que les distingue des règles) le problème inclus des directions. Toute poétique se rapproche à son propre passé dans un emploi anticipateur et garde un coefficient d'opérations ouvertes, de sorte que la plus étroite doctrine s'adjoint à une finalité concrète : anticipation, projection et promesse de richesse des œuvres.

Les normes virtuelles s'échelonnent différemment et spécifiquement, d'une époque à l'autre, du fragmentarium jusqu'à la doctrine. Bien important pour nous, serait de poursuivre une relation entre les données concrètes d'une structure quelconque et la conscience abstraite sur la force normative en général, avec la structure sociale et avec le comportement mental des groupes sociaux particuliers d'après une position moniste.

Presque chaque période ajoutée aux autres revolues change l'image historique globale et, en même temps, les significations des structures partielles constituantes. Les doctrines poétiques vont subir des réévaluations rapportées à l'échelle temporelle dont la recherche aurait été faite. Il faut, tout de même, établir le datum historique relatif, qui situe notre regard sur le problème, parmi les autres acceptions différencielles données successivement au tel ou tel type normatif, que l'histoire comparative nous les apporte dans les études spécialement prêts au sujet.

[16] *Ibidem*, p. 72.

DORINA GRĂSOIU

O CERCETARE SOCIOLOGICĂ ASUPRA STRATIFICĂRII PUBLICULUI ROMÂNESC DIN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI XIX*

Conceptul de public, istoric nu numai în sensul apariției lui la un moment dat, ci și al schimbării conținutului de la epocă la epocă și de la un spațiu geografic la altul, a fost unul din factorii ignorați de istoria literară sau pomeniți accidental. Raportul de interdependență existent între emițător (creatorul de artă) și receptor (publicul) a direcționat, în schimb, cercetarea sociologică în două sensuri : sociologia creației și sociologia receptării.

Aceasta din urmă, pornind de la premiza că opera literară nu este un obiect finit, cu o existență de sine stătătoare, ci un fenomen social, ce trăiește numai prin repercutarea în conștiința lectorului, consideră factorul „public" hotărîtor și-l analizează în diversele lui ipostaze : publicul suport, publicul interlocutor, publicul teoretic al editorului, publicul real etc. [1].

Modificările care au loc în rîndul publicului cititor influențează în mod vizibil orientarea literaturii într-un anumit moment. Astfel, tendința de democratizare a publicului românesc de după 1830, în sensul reducerii numărului marilor boieri și al creșterii numărului negustorilor, meșteșugarilor, funcționarilor explică, într-un fel, invazia în literatura noastră a producțiilor romanești senzaționale, erotico-lacrimogene etc.

Se confruntă, în acest moment, două variante diferite ale publicului : cel ideal cu cel real. Îndrumătorii culturali, care acum trăiesc din comercializarea efectivă a cărții și deci au tot interesul să-și atragă publicul plătitor, sînt puși în fața a două alternative la fel de alarmante : sau, adresîndu-se unui public ideal, își mențin înaltele exigențe estetice, dar atunci sînt amenințați de faliment, sau, renunțînd la propriile idealuri despre frumos, satisfac gustul unui public needucat dar real, însă în felul acesta își compromit opera de culturalizare : „Pare că ne aflăm în fața unui conflict tipic între „ofertă și „cerere". În mod schematic, lucrurile ar putea fi rezumate

---

* Pe baza cataloagelor Cabinetelor de lectură.

[1] Vezi *Littérature et société*, Éditions de l'Institut de Sociologie, l'Université libre de Bruxelles, 1967, p. 86.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 227–238, București, 1974.

astfel: „îndrumătorii" aveau visuri mari, „publicul" opunea rezistență, nefiind pregătit" [2]. Lipsa unor lucrări de informație asupra categoriilor de cititori din primele decenii ale secolului trecut îngreunează studierea compoziției publicului la acel moment. În schimb, din perioada 1835—1860 s-au păstrat cîteva cataloage ale Cabinetelor de lectură, adevărate „termometre ale gustului" (cum le numește Paul Cornea), reflectînd nu ceea ce ar fi fost nimerit să se citească, ci ce se citea efectiv.

Cabinetele de lectură au fost înființate în Franța, unde au prosperat cam pînă prin jurul anilor 1845. Ele erau concepute ca niște săli de lectură în care, pe baza unui abonament lunar sau anual, putea oricine veni să consulte cărți sau ziare. „Des papiers, de l'encre, des livres, des quinquets, des carafes et surtout des verres d'eau, tel est le mobilier de rigueur d'un cabinet de lecture" [3]. Scopul unor astfel de cabinete era mai mult comercial decît educativ. Știind ce se citește, cei ce girează cabinetul oferă „romans nouveaux [...], romans anciens, romans de hasard. Romans, romans, romans; véritable invasion. Sans les romans, cette industrie serait sans objet" [4].

Deși imitate în mod cert după modelul franțuzesc, cabinetele de lectură din Principate prezintă unele particularități care le individualizează. În primul rînd ele nu au o existență aparte de cea a librăriilor, ci sînt doar „secții de împrumut" ale acestora. Apoi, fapt esențial, toate cărțile procurate prin aceste cabinete sînt în limba franceză. Deci, condiția sine-qua-non a frecventării lor este cunoașterea *acestei* limbi. În atare situație devine evident că „secțiile de împrumut" au servit păturilor mai instruite și nu maselor largi de cititori. „Cei care pentru cîțiva piaștri pe lună obțineau pe această cale cărțile dorite se recrutau, mai ales, din categoriile sociale intermediare: negustori, meșteșugari, funcționari, intelectuali mărunți, și mai puțin din lumea boierească înaltă care, chiar și în timpul cenzurii introduse de Regulamentul Organic, reușea să intre în posesia cărților comandate" [5]. Nu trebuie uitat însă că printre frecventatorii cabinetelor se aflau, în mod sigur, și femei. N. Iorga relatează în acest sens o întîmplare semnificativă: „Îmi aduc aminte din copilăria mea ce se întîmpla cînd, la un unchi al meu din Botoșani, Manole Iorga, soseau fascicolele din *Dramele Parisului* ale lui Ponson du Terrail și eram chemat să citesc mătușii mele ce era în aceste pagini" [6].

Scopul cabinetelor de lectură era cu preponderență mercantil, atît în Franța, cît și la noi. Acolo, cei ce girau cabinetele „oameni săraci, dar onești", nu se fereau să invoce adevăratele argumente pentru care au închiriat aceste localuri: ori fiindcă „au pierdut situația lor" ori „slujba de pînă acum nu procura suficiente resurse" [7].

---

[2] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, București, 1972, p. 454.

[3] Claude Pichois, *Pour une sociologie des faits littéraires. Les cabinets de lecture à Paris durant la première moitié du XIX^e siècle.*, *Annales. Economies. Sociétés Civilisations*, *1959*, 3—4, p. 523.

[4] Ibid., p. 529.

[5] Radu Posetti, *Despre censura în Moldova*, în „Analele Academiei Române", S. II, T. XXIX, „Memoriile secției de istorie", p. 311.

[6] N. Iorga, *Traducerile din limba franceză în literatura românească* (Conferință ținută la Brașov, 2 august 1936), p. 11.

[7] C. Pichois, *art. cit., loc. cit.*, p. 523.

În schimb, la noi, obținerea beneficiului mai avea nevoie de o „acoperire" nobilă, de simularea bunelor intenții educative. Dacă ar fi să ne luăm după unele anunțuri ale cabinetelor, singurul motiv al înființării lor a fost propagarea veritabilei literaturi. Mai mult decît atît, proprietarii, pentru a nu greși în alegerea cărților, solicitau chiar și părerea „oamenilor de gust din epocă" [8]. De fapt, cabinetul, împreună cu librăria, aducea mari beneficii, motiv pentru care patronii făceau orice concesii cititorilor, singura lor grijă fiind cunoașterea cît mai exactă a gustului publicului la momentul respectiv. Un exemplu îl constituie „stabilimentul" lui C. A. Rosetti (alcătuit din librărie, tipografie, cabinet de lectură), care asigura existența întregii familii a revoluționarului exilat [9].

Operele ce puteau fi împrumutate prin cabinete erau cuprinse în niște cataloage puse la îndemîna cititorilor. Tot aici figurau și condițiile de abonament, care, în linii mari, erau aceleași pentru fiecare cabinet.

Aceste liste de autori și de opere permit o concluzie generală asupra cărților ce au circulat la noi în epoca dinaintea revoluției. Mai mult, pe baza metodei statistice, inventariindu-se operele, clasificîndu-le pe literaturi, operînd un clasament al autorilor, se pot trage cîteva concluzii semnificative pentru gustul publicului românesc la acea dată.

Primul cabinet de lectură de la noi este cel înființat de Frederic Walbaum la București. În 1826 el era patronul unei librării care, nu după mult timp, își va deschide și secția de împrumut. Lista cărților existente în cabinet apare de-abia în 1838 sub titlul : *Catalogue des livres français qui se donnent en lecture à la librairie de la Cour de Frédéric Walbaum*. Aici sînt înscrise 1028 de opere din literatura universală ; toate cărțile sînt în limba franceză, traducerile din engleză, italiană, germană fiind destul de puține. Criteriul de organizare al materialului este ordinea alfabetică a autorilor, iar în alegerea operelor se remarcă preferința pentru notele de călătorie, pentru memorii (mai ales asupra vieții lui Napoleon) și, bineînțeles, pentru romane.

În aceeași perioadă, apare și-n Moldova un cabinet,[10] cel al lui Ioan Bogusz, dar, din păcate, catalogul acestuia s-a pierdut, așa că nu putem ști ce cărți erau cuprinse în el. În schimb, catalogul scos de Adolf Hening la Iași în 1843, *Catalogue des ouvrages français qui se trouvent dans le cabinet de lecture de la librairie d'Adolphe Hening* s-a păstrat. Ca metodologie e inferior celui muntean, cuprinzînd 1587 de volume, dar numai 787 de titluri (neluîndu-se în considerare cap. : *Operas*, *Drames*, *Vaudevilles*). În schimb, cărțile sînt alese cu mai multă grijă, existînd un procent mai mare de opere valoroase decît în celălalt.

Cel mai însemnat cabinet a fost al lui C. A. Rosetti și E. Winterhalder, care au publicat și cele mai multe cataloage intitulate : *Catalogue des livres français qui se donnent en lecture à la librairie de C. A. Rosetti & Winterhalder*. Primul, apărut în 1846, cuprinde 1566 de titluri (971 în catalogul propriu-zis, restul în cele trei suplimente scoase în același an). A doua ediție a catalogului apare în 1850 și cuprinde 1342 cărți. În sfîrșit,

[8] Vezi „Albina românească", XI, 1840, 15 august, nr. 64, p. 262.
[9] Vezi Marin Bucur, *C. A. Rosetti*, Ed. Minerva, 1970, p. 23.
[10] R. Rosetti, *art. cit.*, loc. cit., p. 323.

ultima, în 1860, e consemnată de C. A. Rosetti, avînd un sumar de 1732 opere [11]. Şi aici se recurge la ordinea alfabetică a autorilor, dar numărul cărţilor este mai mare şi numele prestigioase mai des întîlnite.

În 1847 C. A. Rosetti şi Winterhalder mai scoseseră un catalog intitulat *Catalogue général des livres, qui se trouvent au magasin de librairie de C. A. Rosetti & Winterhalder.* Acesta a fost considerat tot un catalog de cabinet de lectură [12] dar, după părerea noastră, el este catalog de librărie. În primul rînd, în fiecare catalog de cabinet există, cum e şi firesc, condiţiile de abonament; singurul care nu le are e acesta. Apoi, din moment ce cărţile se împrumutau, nu mai era nevoie ca în dreptul fiecăreia să apară, ca-n acest catalog, preţul de vînzare (inexistent în celelalte cataloage). În sfîrşit, alcătuit după cu totul alte criterii (împărţit în capitole tematice), acest catalog cuprinde numeroase enciclopedii, dicţionare, cărţi de ştiinţă, care, puţin probabil să fi fost solicitate în cadrul unor cabinete de lectură.

Ca atare, în statistica pe care o vom efectua, nu vom ţine cont de operele cuprinse în catalogul amintit.

Paralel apăreau la Iaşi *Catalogue du cabinet de lecture français* al librăriei lui F. Bell şi-n 1858 *Catalogue des livres du Cabinet de lecture du Th. Codresco, Petrini* etc. Acestea n-au putut fi examinate întrucît nu mai figurează în nici una din bibliotecile publice din Bucureşti şi Iaşi.

În concluzie, pentru a inventaria cărţile ce se citeau am folosit efectiv patru cataloage; cel al lui Walbaum din 1838, al lui Henning din 1843, al lui C. A. Rosetti din 1846 şi al aceluiaşi din 1850. Metoda statistică aplicată acestor liste de autori şi opere a condus spre cîteva consideraţii semnificative chiar şi numai prin reprezentarea lor cifrică:

Număr total de opere cuprinse în cataloage: 4 779. (dintre care 97 neidentificate ca gen literar sau limbă de bază).

I *Limbi din care se citea* (socotind limba de bază şi nu pe cea intermediară):
din *franceză* — 4.048 titluri; *engleză* — 481; *germană* — 88; *italiană* — 23; *rusă* — 13; alte limbi (*spaniolă, arabă, turcă*) — 29.

II *Clasamentul autorilor după numărul titlurilor cu care figurează în cataloage* [13]:

Balzac — 68 titluri (o carte e semnată H. de Saint-Aubin); *Al. Dumas* — 66; *W. Scott* — 51; *Paul de Kock* — 42; *F. Soulié* — 40; *G. Sand* — 36; *P. L. Jacob* — 31; *M. Masson* — 31; *Mme. A. Arnaud* — 29; *E. Sue* — 25; *V. Hugo* — 22 (dar un titlu e „Oeuvres complètes" — 17 vol.); *Elie Berthet* — 21; *F. Cooper* — 21; *Méry* — 21; *E. Souvestre* — 20; *Mme la duchesse d'Abrantès* — 18; *Chateaubriand* — 18; *F. Marryat* — 18; *Byron* — 17; (un titlu e „Oeuvres complètes" — 6 vol.) *Pigault-Lebrun* — 16; *L. Gozlan* — 16; *Roger de Beauvoir* — 14; *L. Bulwer* — 14; *La Comtesse Dash* — 14; *Jules Janin* — 14; *A. Karr* — 14; *Ch. Nodier* — 14 (un titlu: „Oeuvres complètes" — 9 vol.); *L. F. Raban* — 14; *Ch. de Bernard* — 13;

[11] Acest catalog n-a putut fi găsit în nici una din bibliotecile publice.
[12] Vezi Barbu Theodorescu, *Istoria bibliografiei române*, Bucureşti, 1945, p. 28—29.
[13] În acest clasament figurează autorii care-n cataloage au peste 10 titluri.

Mme Sophie Gay — 13 ; *Aug. Ricard* — 13 ; *Jules Sandeau* — 13 ; *V. d'Arlincourt* — 12 ; *A. Brot* — 12 ; *E. Jouy* — 12 ; *E. L. B. de Lamothe-Langon* — 12 ; *Al. de Lavergne* 12 ; *Mme de Staël* — 12 ; *E. Corbière* — 10 ; *Van der Velde* — 10.

În cataloage există însă și numele unor autori, ce nu au fost cuprinși în acest clasament (figurînd cu mai puțin de 10 titluri), dar care trebuie menționați pentru rolul deosebit pe care l-au avut în evoluția ulterioară a literaturii române și de asemenea în formarea unor scriitori români. Astfel : *Lamartine*, *Th. Gautier*, *P. Merimée*, *A. de Musset*, *Sainte-Beuve*, *Stendhal*.

III *Repartiția cărților pe genuri*

romane — 3712 ; *memorii și corespondență* — 265 ; *nuvele și povestiri* — 191 ; *studii literare* — 174 (de tipul Sainte Beuve : „Critiques et portaits littéraires")

note de călătorie — 131 ; *teatru* — 115 ; poezie — 54 ;

fabule și proverbe — 20.

Pornind de la afirmația lui N. Iorga : „Ceea ce un popor alege din literatura altui popor are totdeauna o deosebită valoare pentru aprecierea în acel moment a sufletului acelui popor" [14], vom încerca să facem cîteva considerații asupra publicului cabinetelor de lectură.

I. Izbitor, de la prima vedere, este numărul mare de cărți franțuzești în comparație cu cel din alte literaturi. Faptul confirmă o realitate cunoscută și anume aceea că în Principate, în perioada despre care vorbim, limba franceză era larg răspîndită, constituind un mediu intelectual nutritiv și un vehicul de cultură în același timp. Cunoașterea acestei limbi de largă circulație a permis, deci, contactul direct cu valorile unei literaturi remarcabile, pe de o parte, iar pe de alta, a înlesnit citirea operelor din restul patrimoniului universal. Cataloagele menționează uneori și numele traducătorilor, astfel că în multe cazuri se poate preciza prin mijlocirea cui ne-a parvenit o traducere sau alta. Ex. : autori ca Young și Byron au fost cunoscuți la noi prin intermediul tălmăcirilor lui A. Pichot și Le Turneur. Tot din engleză mai traduceau : Ducis, Mlle A. Sobry (opere de Lady Morgan), Defauconpret (romanele lui Marryat) etc. Din germană, traducerile poartă semnăturile unui J. Cherbuliez, Ledhui, Jean Cohen etc.

II Clasamentul autorilor favorizează trei vîrste literare și anume, în ordine cronologică : prima generație de romantici (Byron, Chateaubriand, V. Hugo), a doua generație de romantici (Al. Dumas, G. Sand, E. Sue), și, în sfîrșit, trecerea de la romantism la realism, reprezentată prin Balzac.

Interesul pentru operele mai vechi era destul de redus, și semnificativ pentru conflictul ofertă — cerere este faptul că unele dintre titlurile propuse de negustori (Molière — *Oeuvres complètes*, B. Pascal, *Les pensées*, *Les provinciales*) nu se mai repetă în cataloage. Explicația : nu se citeau ; și cum decisive erau opțiunile publicului, „îndrumătorii" coborau ștacheta, avînd însă grijă să nu alunece sub nivelul literaturii de colportaj.

Romantismul este receptat acum cu aviditate, nu ca modă, ci ca echivalent literar al unei stări de spirit. Ne aflăm în plin proces de transformare a societății, de afirmare a conștiinței naționale.

---

[14] N. Iorga, *art. cit.*, loc. cit., p. 3.

Nemulţumirea faţă de organizarea socială, faţă de domniile regulamentare, duce la o aşteptare febrilă, la hiperdimensionarea eului. Contactul cu romantismul francez a însemnat, în acest caz, concretizarea în plan literar a propriilor aspiraţii.

Prima generaţie de romantici, reprezentată prin Byron, Lamartine, Chateaubriand, V. Hugo, e adînc intrată în conştiinţa cititorilor, figurînd în cataloage cu opere complete. Dar chiar şi-n cadrul acestei generaţii preferinţele vor merge spre Lamartine şi V. Hugo (ceruţi în cabinete pînă la 1850) şi mai puţin spre Byron (care nu apare decît în primele două cataloage).

Explicabil, dacă ne gîndim că literatura noastră de atunci era elegiacă, sentimentală şi nu sumbră şi contestatară. Deci, receptarea se face pe baza unor „afinităţi elective" care direcţionează sensul influenţelor. Reprezentanţii celei de-a doua generaţii de romantici — Al. Dumas, G. Sand, E. Sue etc., sînt contemporani cu cititorii şi, de aceea, operele lor sînt solicitate imediat.

Impresionantă, în acest sens, este promptitudinea cu care sînt aduse în ţară noutăţile literare de la Paris. După numai un an sau doi de la apariţie, multe dintre ele sînt oferite spre lectură în cadrul cabinetelor. Dar această sincronizare îşi are riscul ei : fiind vorba de opere contemporane şi nu de valori clasicizate, odată cu noutatea autentică pătrunde şi moda perisabilă. Faptul poate fi sesizat şi din clasamentul autorilor, care oferă un ciudat amalgam de nume : lîngă cei ce au supravieţuit timpului : Balzac, Al. Dumas, Chateaubriand, W. Scott, stau cei „trecători", obosiţi după abia un sezon literar : Mme duchesse D'Abrantès, Ch. de Bernard, Aug. Ricard, Roger de Beauvoir, Jules Janin etc. Dar, la vremea lor, aceştia din urmă se bucuraseră de privilegiile gloriei, fiind citiţi asiduu şi publicaţi în ediţii succesive. Modei se datorează, deci, graba cu care au fost aduşi la noi şi nu valorii lor, pe care numai vremea a putut-o decide.

Există multe asemenea cazuri şi din catalcage se pot desprinde cîteva. Mme la duchesse d'Abrantès [15] (soţia generalului Junot) ocupă în clasamentul general al autorilor locul 16 (cu 18 titluri). Astăzi, probabil, ducesa nu mai e citită de nimeni, dar pe atunci ea stîrnise o mare vîlvă cu memoriile ei despre Napoleon, intitulate *Mémoires ou Souvenirs historiques sur Napoleon, la Révolution, le Directoire, le Consulat, l'Empire et la Restauration*, 18 volume apărute între 1831 — 1834. Încă din primul catalog, deci în 1838, cartea este înregistrată, şi nu e de mirare, dacă însuşi Balzac, ce o cunoştea pe ducesă, nota entuziasmat : „C'est de l'argent vivant". După aceste memorii, Mme d'Abrantès putea scrie orice, fiindcă, apreciată şi cunoscută, operele ei vor fi căutate şi citite imediat. Într-adevăr, romane ca *Blanche, Les deux soeurs* etc. apărute-n Franţa în 1840 circulă la noi încă din 1843, fiind solicitate succesiv în toate cabinetele pînă la 1850.

În aceeaşi situaţie se află şi Mme. Sophie Gay, mama Delphinei Gay (Mme de Girardin), care, în calitatea ei de prietenă a prinţesei Belgiojoso, l-a cunoscut pe Napoleon şi a scris romane mult gustate în epocă : *Un*

[15] C. Vapereau, *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, 1884, p. 5.

mariage sous l'Empire, *Salons célèbres*, în care descrie societatea Directoratului şi a Imperiului [16].

Deci, lista autorilor citiţi în cabinete permite constatarea că scriitorii predilecţi în această perioadă sînt reprezentanţii romantismului. Chiar şi din operele autorilor mai vechi sînt preferate acelea care, prin spirit şi concepţie, au premers curentului romantic (vezi *Nouvelle Heloïse* de J. J. Rousseau, *Adolphe* de B. Constant etc.). După cum s-a remarcat, romantismul este prezent nu numai prin lucrări majore şi prin nume prestigioase, ci şi prin opere scrise de autori de duzină, care, folosind la maximum recuzita romantică, au exagerat pînă la ridicol maniera proprie curentului (aceasta şi ca o consecinţă a modei).

III. Împărţirea pe genuri marchează prioritatea hotărîtoare pe care o deţine romanul în gustul publicului. Diferenţa dintre titlurile de romane şi celelalte genuri este de ordinul miilor. Un ascendent mai au în această perioadă memoriile, nuvelele şi povestirile, în schimb, teatrul şi poezia par a nu fi prea agreate. Lucru lesne de înţeles după ce am arătat că autorii preferaţi acum sînt romanticii şi că, după afirmaţia lui Thibaudet: „Le règne du romantisme est aussi le regne du roman; on fait son roman comme en classicism on faisait sa tragédie".

Dar şi în privinţa romanului există preferinţe pentru anume tipuri, respectiv pentru romanele istorice, romanele de aventuri, romanele eroticosentimentale şi chiar romanele licenţioase. Puţine sînt cărţile cerute succesiv care să ofere aspecte din viaţa reală (Balzac cu *Scènes de la vie parisienne*, *Scènes de la vie privée*, *Nouvelles scènes de la vie de province* şi, poate, G. Sand cu *Le compagnon du tour de France*. Acestea ar constitui „romanele sociale", în care autorul îşi îndreaptă atenţia asupra diverselor medii, încercînd să surprindă specificul fiecăruia. Dar şi-n astfel de opere se întîmplă, şi nu rareori, ca societatea contemporană să fie doar un cadru în care eroul romantic să-şi etaleze neobosit virtuţile.

În rest, mai toate, servesc cititorului aventuri neverosimile, crime pasionale, desfăşurări spectaculoase de evenimente într-un decor macabru etc. Tentaţia evaziunii în ficţiune, în trecutul istoric sau în peisaje exotice se face simţită tot mai pregnant. Examinînd tipologia romanelor citite la noi în perioada 1838—1850, remarcăm faptul că romanul istoric e reprezentat masiv prin operele lui Al. Dumas, W. Scott, F. Cooper, V. Hugo (*Han d'Islande*), Alfred de Vigny (*Cinq Mars*), Bulwer-Lytton (*Les derniers jours de Pompei*), Mme Genlis (*Le siège de la Rochelle*). Romanul de groază, mai puţin cerut dar totuşi existent în mai toate cataloagele, e prezent prin numele întemeietorului genului: Ducray — Duminil (*Elmonde ou la fille d'hospice*). Nici romanul negru englez nu lipseşte. *Les mystères d'Udolphe* al lui Anne Radcliffe e solicitat în cadrul tuturor cabinetelor. Din îmbinarea romanului social cu romanul de groază a rezultat un ciudat hibrid intitulat „romanul social popular" [17], atît de răspîndit în această perioadă. Reprezentanţi: E. Sue (*Les Mystères de Paris*), P. Feval (*Les fanfarons du roi*), J. Soulié (*Le conseiller d'état*).

---

[16] *La Grande Encyclopédie*, Paris, vol. 8, p. 630.

[17] Vezi Cornelia Ştefănescu, *Romanul Misterelor*, în *Studii de literatură universală şi comparată*, Ed. Acad., 1971, p. 11.

De mare succes se bucură cele erotico-sentimentale de tipul : *Un coeur de jeunne fille* (al lui M. Masson), *Celui qu'on aime* (de Aug. Picard), *Marianna* (de Jules Sandeau), *Folles amours* (al lui A. Brot) etc. Tendinţele acestei literaturi pot fi uşor deduse din titlurile cărţilor oferite publicului : *La femme, le mari et l'amant, Vierge et martyre, L'assasinat, Les catacombes, La baronne et le bandit, Un rêve d'amour, L'espion de police, Le secret de la confession, Le Boudoir et la mansarde* etc. Revin cu o frecvenţă obsesivă cuvinte ca : „rêve, amour, secret, boudoir, l'assasinat, les aventures, les catacombes, séduction, vice, vertu" etc.

Romane negre şi fantastice, istorii cu hoţi în inimaginabile ruine, bestialităţi ale vampirilor, romane licenţioase ; pe scurt — o literatură agresivă, de crime şi violuri.

După cum am văzut, cei ce împrumutau cărţi erau oameni cu o anume cultură, odată ce puteau citi direct în franceză. Atunci, ce anume determina publicul cabinetelor să consume o asemenea producţie subliterară ?

Operele ce se vehiculau prin cabinete satisfăceau nevoia de romanesc a cititorului, de răsturnări spectaculoase de situaţii, corespundeau aspiraţiilor lor „bovarice" de a trăi într-un ritm trepidant, ameninţaţi de pericole la tot pasul ; e o literatură de consumaţie şi de compensaţie. Ea furnizează „surogatul unor ficţiuni cu caracter romanesc cît mai violent" [18], dînd iluzia unei trăiri efective în alt spaţiu şi alt timp. În această perioadă, deci, literatura începe să însemne şi altceva decît numai povestiri moralizatoare, care să educe şi să instruiască ; ea începe să fie luată drept mijloc de amuzament şi destindere. Înlocuirea utilului cu plăcutul se produce tot mai decis în gustul publicului : „Povestirile moralizatoare plictiseau, oamenii voiau să se amuze, iar supapa odată deschisă, prin efectul supralicitării, vechile criterii restrictive se prăbuşeau" [19].

Nu trebuie uitat, de asemenea, un alt fapt ; cititorul e atras, de multe ori, de autor şi numai după aceea de operă. Altfel, după romanele sociale şi umanitare, amintite în cazul lui G. Sand, publicul n-ar mai fi trebuit să înghită acea „chef d'œuvre du genre idyllique en France" [20], cum numea Lanson romanul *François le Champî*, propus spre citire lectorilor români în chiar anul apariţiei lui (1850).

Abonatul cabinetului doreşte operele lui W. Scott, Al. Dumas, G. Sand fiindcă, la acel moment, ei sînt scriitorii lui favoriţi. E de ajuns ca autorul respectiv să se fi impus, prin cîteva lucrări, ca apoi tot ce va scrie să fie citit de public, indiferent de genul literar pe care-l abordează. Numele său girează acum cartea. Un exemplu, în acest sens, îl constituie cazul lui W. Scott. După cum se ştie, acesta debutează cu versuri, avînd norocul să fie considerat unul dintre cei mai mari poeţi ai Angliei, dar aceasta numai pînă la apariţia lui Byron. Din 1814, simţind că are un rival, şi încă unul victorios, Scott renunţă la poezie şi se decide să scrie romane. În primul catalog din 1838 autorul englez e reprezentat prin 35 de titluri, toate

---

[18] Dinu Pillat, *Romanul de senzaţie în literatura română din a doua jumătate a sec. al XIX-lea*, Bucureşti, 1947, p. 4.

[19] Paul Cornea, *De la Alexandrescu la Eminescu*, EPL, 1966, p. 68.

[20] G. Lanson, *Histoire de la littérature française*, Paris, 1924, p. 997.

romane. În schimb, în 1843, apar şi volumele de poezii care, după cum am văzut, fuseseră scrise cu mult timp în urmă. *Le Lai du dernier Ménestrel, La Dame du Lac, Marmion, poème de la bataille de Flodden Field, La vision du Don Rodrigue* etc. Multe dintre acestea sînt solicitate în continuare, dar chiar de n-ar fi fost, faptul că figurează în cataloage ilustrează creditul pe care publicul îl acordă unui autor impus în conştiinţa lui.

În privinţa preferinţei publicului pentru memorii şi note de călătorie, ea se datorează aceleiaşi nevoi de ieşire din cotidianul tern şi dorinţei de a realiza în planul imaginaţiei aspiraţia secretă către o existenţă aventuroasă, cu totul ieşită din comun. În astfel de lecturi se caută tot neobişnuitul, primejdia. În plus, acest public era extrem de curios, avid de a cunoaşte locuri şi întîmplări care-n viaţa de toate zilele îi erau refuzate. Orice titlu care începe cu „confession", „mémoire", va fi ceiut consecvent în toate cabinetele de lectură.

Pare surprinzător faptul că numărul studiilor literare este mai mare decît al pieselor de teatru. Dar, în cazul studiilor, foarte rare sînt situaţiile cînd ele se repetă în două cataloage ; în schimb, multe dintre piesele citite într-un cabinet, sînt apoi solicitate succesiv în cadrul tuturor celorlalte. (Ex. : studiu ca „L'influence des passions sur le bonheur des individues et des nations", sau „Lettres sur les écrits et le caractère de J. J. Rousseau" ale Mmei de Staël nu apar decît în catalogul din 1838. În schimb, piesele lui V. Hugo : „Marion Delorme", „Le Roi s'amuse", „Angelo", figurează în cel puţin trei din cele patru cataloage.)

Studiile erau aduse de negustori, probabil, şi pentru prestigiul cabinetelor, dar văzînd că nu sînt solicitate, ei nu reînnoiesc oferta.

În privinţa teatrului se mai ridică o problemă: multe dintre piesele ce ar fi putut fi citite prin cabinete, se reprezentau, la acel moment, pe scenele teatrelor, de către companiile franceze. Astfel, în *stagiunea 1838 — 1839* se jucau, în Muntenia şi Moldova, piese ca [21] : „La Dame Blanche" par Scribe, „L'Interdiction", par E. Souvestre, „Un de plus" par P. de Koch *în stagiunea 1840 — 1841* — „Le page de régent" par Scribe, „L'ombre d'un amant" par Scribe etc., *în stagiunea 1842 — 1843* „Louise ou la Réparation" par Scribe, „Philippe" — par Scribe, „La visite à Bedlam "par Scribe, „Le caporal et la payse" par Paul de Kock etc. Nici una din piesele citate mai sus nu figurează în vreunul din cataloage. Mai mult, un dramaturg jucat insistent ca E. Scribe e prezent în cabinete cu 6 opere, dintre care una singură e piesă de teatru („La calomnie"), restul — romane („Piquillo Alliago ou les Maures sous Philipp III ", — 9 vol.).

Poezia e reprezentată prin 54 de titluri (aceasta nu înseamnă că automat, sînt şi 54 de volume. Aşa cum am arătat, un titlu poate să însemne uneori şi 6,7 chiar 10 volume). Ca întotdeauna, genul liric e receptat mai greu ; romanul are capacitatea de a reface cu uşurinţă o lume imaginară, populată cu oameni şi întîmplări ce dau senzaţia de viaţă, dezlănţuind fantezia cititorului, proiectîndu-l într-un univers străin lui, dar cu atît mai mult dorit. Cei ce consideră literatura un excitant al fante-

[21] Vezi T. Burada, *Istoria teatrului în Moldova*, vol. I, p. 235—239 şi I. Horia Rădulescu. *Teatrul francez în Muntenia în prima jumătate a sec. al XIX-lea*, cap. III.

ziei, nu spre poezie (ce presupune meditaţie şi reverie) îşi vor îndrepta deci, opţiunile.

Oricum, remarcabilă în cataloage este selecţia riguroasă a volumelor de poezii, care mai toate sînt de o valoare excepţională; Lord Byron, *Oeuvres complètes*, 6 vol.; Lamartine, *La chûte d'un ange*, *Jocelin*; V. Hugo, *Les feuilles d'automne*, *Odes et Ballades*, *Poésies* — 6 vol. etc.

Nivelul publicului cabinetelor poate fi dedus nu numai din preferinţele sale literare sau din carenţele de gust, ci şi din informaţiile referitoare la lumea literelor, la schimbările survenite, la numele noi ce apar etc.

Cataloagele oferă multe exemple ce dovedesc o anume dezorientare în privinţa atribuirii paternităţii unor opere. Aparent, astfel de consideraţii ar privi exclusiv pe patronul cabinetului, dar cum erorile se perpetuează de la un cabinet la altul, fără ca intervenţia cititorilor să se facă simţită în vreun fel, e de presupus că acesta era nivelul general de informaţie la acel moment.

În mai toate cazurile, erorile se datorează coincidenţei de nume, cînd în mod obligatoriu, autorul mai cunoscut îl „suprimă" pe celălalt, răpindu-i, în ochii lectorului român, calitatea de scriitor. E cazul lui Al. Dumas-fils, al cărui nume nu e menţionat, dar în schimb *La Dame aux camélias* e trecută cu multă dezinvoltură alături de cele 66 romane ale lui Dumas-père. Într-un fel, acelaşi destin l-a avut, la noi, şi Alfred de Musset pînă la 1843, deoarece în primele două cataloage operele sale *Confession d'un enfant du siècle*, *Un spectacle dans un fauteuil*, *Le fils du Titien*, figurează în dreptul numelui Paul de Musset. În cabinetele din 1846 şi 1850 el încetează de a mai fi confundat, intrînd în posesia propriei identităţi. Aici este şi mai vizibilă atitudinea cititorilor: atîta timp cît Paul de Musset, literat şi frate mai mare, a fost cel cunoscut, opera poetului *Nopţilor* a trebuit să sufere tutela unui nume fals, ce a fost înlăturată numai după ce Alfred de Musset a devenit el însuşi o personalitate încă mai marcantă pentru cititorii dintre Dunăre şi Carpaţi.

Cărţile vehiculate în cabinete au direcţionat, într-o măsură, şi traducerile apărute la noi după 1850. Confruntarea, bineînţeles selectivă a acestora [22] cu titlurile din cataloage permite constatarea că o bună parte din operele citite în cabinete n-a satisfăcut numai gustul unei minorităţi spirituale ci, prin traducere, s-a răspîndit şi-n celelalte pături ale societăţii.

Al. Dumas	— 1851	— *Acte* (trad. de C. Gane) figura în cataloagele din 1843, 1846
	1856	*Iacobinii şi Girondinii* (trad. de G. A. Baronzi) figura în cataloagele din 1846, 1850
W. Scott	1856	— *Fidanţata din Lamermoor* (trad. de G. A. Baronzi) figura în cataloagele din 1838, 1843, 1846.
G. Sand	—	1855 *Lacul dracului* (tr. de G. A. Baronzi) figura în cataloagele din 1846, 1850.
E. Sue	—	1853 *Artur* (trad. de P. Teulescu) figura în cataloagele din 1843, 1846, 1850.

[22] Pentru confruntare am folosit *Bibliografia analitică a periodicelor româneşti*, Ed. Academiei, 1966, vol. II, partea I, p. 21.

E. Sue — 1857 *Comandorul de Malta* (trad. de Nicu Racoviță) figura în catalogul din 1843.

Paul de Kock — 1852—1853 *Bărbierul din Paris* (trad. de T. Vartic) figura în toate cataloagele

1856 *Lăptărița din Montfermèil* (trad. de I. M. Bujoreanu) figura în cataloagele din 1838, 1843, 1846.

1856 *Sora Ana* (trad. M. T. Orășanu) figura în toate cataloagele.

1857 *Madalena* (trad. de I. M. Bujoreanu) figura în toate cataloagele.

Jules Sandeau — 1856 *Mariana* (trad. P. Teulescu) figura în cataloagele din 1843, 1846, 1850.

E. Souvestre — 1856 *Avutul și săracul* (trad. de A. Pelimon) figura în cataloagele din 1838, 1846.

Clémence Robert — 1857 *Tribunalul secret* (trad. de C. Zăgănescu) figura în catalogul din 1846, 1850.

În plus, cabinetele de lectură au dezvoltat plăcerea de a citi și, ceea ce este și mai important, au declanșat forțe interioare și imbolduri în domeniul creației originale, care se resimte în această perioadă, mai ales în ceea ce privește romanul, de invazia senzaționalului și a tenebrosului, a eroticii lacrimogene și a aventurii.

Între 1860 — 1870 unii dintre autorii români (mai toți traducători ai romanelor mai sus pomenite) autohtonizează romanul de mistere, complicînd și mai mult acțiunea, multiplicînd urzelile și mizînd încă mai serios pe senzațional.

Printre ei se numără I. M. Bujoreanu (*Mistere din București*, 2 vol., 1862), G. Baronzi (*Misterele Bucureștilor*, 2 vol., 1863) care creează avînd vizibil modelul în față : *E. Sue cu Misterele Parisului*. C. D. Aricescu prin *Misterele căsătoriei* (1869) se îndepărtează de Sue, combinînd maniera lui Balzac cu cea a lui Paul de Kock.

Un boem român (1860) romanul lui Pantazi Ghica, precum și *Don Juanii din București* (1861) (bănuit a fi fost al lui Pantazi Ghica, apoi al lui Ion Ghica, și, mai de curînd, al lui Radu Ionescu) încearcă să fie „roman de obiceiuri", care să reprezinte o parte din posibila la noi „comedie socială".

Dar primul roman de tip balzacian, prima creație obiectivă este *Ciocoii vechi și noi sau ce naște din pisică șoareci mănîncă* (1862 — 1 863) al lui N. Filimon.

Paralel cu romanul de mistere se dezvoltă la noi, în aceeași perioadă, și romanul sentimental, cu exaltări erotice și complicate intrigi amoroase, plasate în decoruri bizare, de tipul celor scrise de G. Sand la început : *Indiana, Lélia, Mauprat, Leone-Leoni*.

Pe această linie evoluează Bolintineanu cu *Manoil* (1855), imitat de Gr. Haralambie Grandea (în *Fulga*), apoi cu *Elena*, unde abundă situațiile neverosimile, cu eroi dispuși continuu la tirade sentimentale.

Doritorii nebuni (1864) publicat de Bolintineanu în foiletoanele Dîmboviţei — este o ciudată îmbinare între romanul sentimental şi cel de mistere.

În concluzie, cabinetul de lectură, soluţie de compromis plasat la jumătatea drumului dintre librărie şi biblioteca publică, a reuşit, într-un anume moment al dezvoltării culturii noastre, să satisfacă necesităţile de lectură ale unui public ce trebuia să îndeplinească două condiţii : să cunoască limba franceză şi să achite costul unui abonament. Gustul pentru aventură, pentru melodramă, pentru pasiunile violente şi momentele limită ce caracterizează acest public a orientat traducerile de după 1850 la noi şi a influenţat în parte — cum s-a văzut — şi creaţia originală.

PAUL ANGHEL

PREAMBUL LA CAPITOLUL SADOVEANU *

Odată, în timpul unei călătorii spre Pașcani, am fost ispitit de un demon : ce-ar fi dacă aș nimeri nu în tîrgul care l-a dat lumii pe Sadoveanu, și, în general, între prietenii și admiratorii săi, ci altundeva, la capătul lumii, între necunoscuți, între niște oameni care nu știu limba românească, nu știu nimic despre România și despre Mihail Sadoveanu. Ce m-aș face, mi-am zis, dacă ar trebui să le vorbesc unor asemenea ascultători, mai ales dacă mi s-ar impune ca în cursul expunerii mele să nu fac nici o referință lăturalnică, fiind ogligat să explic o țară, o cultură, o literatură printr-un singur nume : Mihail Sadoveanu. Ce m-aș face ? L-aș deschide pe Sadoveanu. Aș citi prima pagină din *Baltagul* :

„Domnul Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rînduială și semn fiecărui neam.

Pe țigan l-a învățat să cînte cu cetere și neamțului i-a dat șurubul.
Dintre jidovi, a chemat pe Moise și i-a poruncit : tu să faci o lege (...)
A chemat pe ungur cu degetul (...)
S-a înfățișat și turcul (...)
Sîrbului i-a pus în mînă sapa(...)
A poftit și pe boieri și domni la ciubuc și cafea ...

La urmă, au venit și muntenii ș-au îngenunchiat la scaunul Împărăției. Domnul Dumnezeu s-a uitat la ei cu milă :

— Dar voi, necăjiților, de ce ați întîrziat ? ..."

Ce vom observa, fie și din acest scurt pasaj, scurtat pentru uzul demonstrației ? Că bucata e traductibilă, în orice limbă, că povestea e comprehensibilă universal, că fragmentul de umanitate pe care ni-l înfățișează Sadoveanu, această lume de ciobani, dă sama — cum ar spune Domnia Sa — de destinul unui întreg neam care se face înțeles prin cea mai simplă poveste, o poveste care cuprinde începutul și sfîrșitul printr-un singur destin. Că povestea reîncepe acolo unde sfîrșește, prin grija unei femei de a se reînscrie ritmurilor cosmice — aducerea oilor la pășunea de vară, pregătirea unei nunți, care urmează firesc îngropăciunii. Ce simplu, putem spune, încape întregul univers între Dorne, apa Bistriței și apa

* Fragment din *O istorie posibilă a literaturii române.*

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 239 — 247, București, 1974.

Prutului, ce puțini oameni în această poveste, cum știu oamenii să rezume prin scurtul lor destin, atît de enigmatic, enigmatica poveste a lumii, care rămîne eternă prin niște mari ritmuri, aceleași pretutindeni.

Pentru a duce la capăt experiența, să deschidem *Biblia*, cartea întîia, întîiele versete : „La început a făcut dumnezeu cerul și pămîntul. Și pămîntul era netocmit și gol. Întuneric era deasupra adîncului și duhul lui Dumnezeu se purta pe deasupra apelor ..."

Să deschidem acum cartea indiană, *Rig-Veda*, o carte poate ceva mai veche, la același capitol al Facerii, asemănător celui biblic : „La-nceputuri universul a fost apă. Numai apă/ Val în neastîmpăr, undă, dar supusă unui gînd / — „Cum pot face oare, cum, ca să-mi înmulțesc ființa /, s-o renasc nemăsurată, înmiindu-mă?" Curînd / Curînd însă Duhul Apei a căzut în remușcare. / Înfrîngerea puse flăcări în al apelor vîltor /. Și din calda îndomnire a ființei care-i apa, / Se ivi un ou de aur luminînd strălucitor" ...

Trecînd într-un alt colț al lumii, pe continentul sud-american, să deschidem o altă carte fundamentală, aparținînd unei culturi dispărute — Cultura Maya —, cartea numindu-se în limba aborigenilor, *Popol Vuh*: „Și au zis strămoșii : „Dar sub arbori și liane va fi doar tăcere? Se cuvine ca de-acum înainte să fie cineva care să le păzească !... Și-n aceeași clipă au fost creați cerbii și păsările ... „Tu, cerbule, au spus strămoșii, vei dormi în luncile rîurilor și-n rovine ..." „Voi, păsări, veți sălășlui în arbori și în desișurile de liane ..." Și fiind dusă la capăt facerea tuturor animalelor cu patru picioare și a păsărilor, li s-a spus de către Creator, de către Modelator, de către Strămoși: „Vorbiți, țipați, ciripiți, gînguriți, chemați și dați zvon fiecare după seminția sa, după rînduiala fiecăruia". Așa li s-a spus cerbilor, păsărilor, pumelor, tigrilor și șerpilor".

Trei texte, primul de o sumbră simplitate sacerdotală, al doilea țintind abisurile abstracțiunii, al treilea desfășurînd feeria tumultuoasă și concretă a existenței, toate trei unite printr-un ce impersonal, prin tonul eliberat cu care se spun adevărurile absolute, acele adevăruri sau fapte care transced graiului și care, la fel de bine, s-ar putea întruchipa în piatră sau cînta. *Baltagul* lui Sadoveanu face parte din această familie de texte, nu atît prin narațiune cît prin ton.

Ca să cuminținm lucrurile, vom spune : iată o poveste clasică, a unui clasic de oriunde. Iată o poveste cu înțelepciune, iar înțelepciunea e mai mult decît clasică, precede arta și filozofia, vine dintr-un orizont arhaic de cultură, din orizontul marilor și străvechilor culturi umane, cărora le aparține și autorul nostru. Iată o poveste scrisă într-o limbă aproape rituală, care se scutește de a fi tradusă, dacă e bine citită, o limbă suprem muzicală, care pare a nu fi a autorului, ci a unei culturi fără descendență, întru atît e de solemnă, fermecătoare și stranie, simplă și somptuoasă, urcînd din străfundul memoriei noastre lingvistice, din orizontul difuz în care sonurile ies din somn ca să devină muzică, să fascineze, ca apoi să recadă în somn. Pe anume registre limba lui Sadoveanu are un efect suav adormitor, prin sugestivul ei, ca o expiere depărtată de orgă... Sînt doar cîteva însușiri, bătătoare la ochi, ce s-ar impune, socotesc, imediat ascultătorilor acelora îndepărtați, care ar auzi pentru întîia oară de Sadoveanu și de arta lui.

În cuprinsul literaturii române, cea mai comodă şi cea mai elementară aşezare este desigur cea cronologică, cea pedestru temporală, de manual. Sadoveanu ocupă, prin uriaşa lui operă, veacul XX al prozei române. Parcurge acest veac asemenea unui fluviu, cu indiferenţa sau puterea cu care marile fluvii ignoră sau modifică geografia. Deci, primă precizare, o geografie a prozei române modificată în sens sadovenian, o alta pe care înrîurirea maestrului n-o atinge — linia Camil Petrescu, Hortensia Papadat-Bengescu şi, într-un fel, Rebreanu — în sfîrşit geografia operei lui ca atare, care, mie unuia mi se prezintă suspendată, autonomă, indiferentă la timp, adică supusă doar timpului său interior. Cu aceasta introduc o paranteză : un autor mare este întotdeauna un creator de timp, un Cronos sui generis, care ne propune o atitudine independentă, dar în acelaşi timp universal valabilă faţă de vreme. Reîntorcîndu-ne la interpretarea consacrată genealogic, Sadoveanu se explică simplu : el vine — se spune — din marii cronicari, în filiaţie directă cu vigoare aspră a lui Grigore Ureche, cu tragismul rece al lui Miron Costin, cu farmecul savant al lui Neculce, ca să sară direct în fabulosul lui Creangă, iar de aici în sine însuşi. Nişte mari experienţe de simţire şi limbă ar fi precedat, orogenetic, apariţia lui Sadoveanu.

Pornim prin a propune o altă aliniere, — Eminescu. Afinităţile între cei doi titani, Eminescu şi Sadoveanu, sînt atît de mari încît ei comunică nu numai prin altitudinea artei dar şi printr-o consubstanţialitate de atitudine. Iat-o : toţi cei care i-au precedat pe cei doi erau indiferenţi la natură sau descriptivi ca Alecsandri. Proza noastră de la Neculce la Creangă nu vede frumosul natural, îl consemnă stereotip, localizează numai, fără să perceapă spaţiul viu care înconjoară omul, ambianţa cosmogonică în care acesta evoluează, ca parte dintr-un întreg, adesea ca o infimă parte. Atitudinea este nouă şi o fixează în plan universal romantismul, acel romantism care se vădeşte iubitor de natură şi paseist. Deşi nou, această atitudine actualizează sau revalorifică, desigur subconştient, o percepţie cu mult mai veche, care ţine de cosmogonia omului primitiv, a omului culturilor tradiţionale ce cultivă mitul edenului prim. Eminescu şi Sadoveanu sînt cei doi mari primitivi — în sensul superior, adică prin covîrşire culturală — ai literaturii noastre, unul cultivînd nostalgia naturii, fuga consolatoare spre acest eden, celălalt cîntînd degradarea edenului primar în care omul va fi evoluat, ambii reconstituind cultural această sete a obîrşiilor, acea „nostalgie des origines", de care vorbeşte Mircea Eliade. Deci Sadoveanu apare, alături de Eminescu, drept un mare romantic, prin atitudine.

Dar Sadoveanu, tot prin atitudine, se desparte de Eminescu şi reprezintă, cu egală strălucire, şi tipul clasicului desăvîrşit. Din nou o precizare e necesară : tipul clasic presupune echilibrul, presupune realizarea perfecţiunii ca pe un lucru de la sine înţeles ; mai mult, realizarea perfecţiunii cu detaşare. Ca atitudine faţă de timp, clasicul e un atemporal. Aceasta răspunde, în cazul autorului nostru, printr-o caracteristică de atitudine — detaşarea povestitorului de naraţiune. Atribuim deci noţiunii de clasic nu semnificaţia legată de momentul istoric al clasicismului (sec. XVII francez), ci o alta, cea ideală, cu care au lucrat şi Wöfflin, şi Eugenio d'Ors, şi, la noi, Călinescu. Semnificaţia aceasta implică, în planul tehnicii, cultivarea formelor închise, iar în planul acţiunii, detaşarea olimpiană, neangajarea — desigur aparentă — în structura interioară a operei, de unde şansa artistului clasic de a împinge forma închisă la puritate, la

perfecţiune. Aceasta nu înseamnă că artistul romantic nu atinge perfecţiunea ; o atinge, dar fie pe o cale indirectă, fie printr-o acerbă preocupare, preocuparea de perfecţiune implicînd la artistul romantic, întotdeauna, o dilemă. „Unde să găsesc cuvîntul / Ce exprimă adevărul?" Adevăr-cuvînt, adevăr-artă, iată dilema ! Ce dilemă, în schimb, cunoaşte clasicul? Din acest punct de vedere Sadoveanu e perfect în artă şi perfect detaşat de ea, de la prima pînă la ultima filă. El realizează, numai în acest punct, o înrîurire — desigur nu de genialitate ci de facilitate tehnică — cu Alecsandri, care de asemenea, pe acest plan, e un clasic perfect.

Dar să facem lucrurile mai clare, privindu-le altfel. Clasicul e un tip demiurgic ridicat deasupra sepctacolului genezei, un dumnezeu povestind facerea lumii, din a şaptea zi, din dumineca repaosului. Acelaşi, narîndu-ne isprava din cuprinsul celor şase zile tumultuoase ale facerii, e un romantic. (La această duminecă a clasicismului rîvnea Eugenio d'Ors atunci cînd o dorea pentru acest veac XX, prea turmentat de ultimile umbre ale unui baroc prelungit). Revenind la Sadoveanu, el e un clasic prin perseverenţa cu care cultivă şi ridică la perfecţiune o specie şi o tehnică închisă — povestirea, — cum şi prin detaşarea de subiecte, prin atemporalizarea naraţiunii, de unde decurg un tempo şi un ritm fără convulsii şi fracturi, un ritm de o noutate universală : ritmul sadovenian.

Am făcut această sumară înscriere a lui Sadoveanu în tipologiile romantic şi clasic, nu numai fiindcă sînt plauzibile, deci apte de a fi argumentate cu sute de exemplare, dar şi pentru a preciza, încă din acest punct, că problema încadrării tipologice nu e rezolvată, ci abia se complică. Sadoveanu nu e un artist de tip obişnuit. Opera lui e rebelă la încadrările pripite, ceea ce nu e cazul cu alţi artişti de geniu din literatura universală, Goethe să spunem, care se supun cu uşurinţă unor anume modele tipologice, chiar cînd ei înşişi sînt aceia care le creează.

Să introducem acum diferenţierile ce se impun şi faţă de tipologia stabilită mai sus. Sadoveanu are, oricît ar părea de flagrant faţă de seninătatea şi atemporalitatea clasică, un anume imprevizibil, legat tocmai de titanismul său, fie chiar de titanismul său senin, un imprevizibil conţinut atît în desfăşurarea cronologică a operei, în revărsarea şi varietatea temelor, cît şi în fiecare piesă considerată separat, în care, de astă dată tehnic, canoanele sînt date la o parte, cu seninătate. O nelinişte creatoare care ne trimite din nou la tipul romantic ? O insaţietate tematică şi tehnică, rataşabilă aceluiaşi tip ? Nu. O abundenţă copleşitoare, un imprevizibil de natură cosmică, un titanism măreţ, toate trei însuşirile trimiţîndu-ne nu la o epocă literară, ci din nou la un tip, tipul baroc. Sadoveanu lucrează cu dezinvoltura, amploarea şi luxurianţa cu care fac universuri un Tiţian şi un Velasquez, faimoşii giganţi ai Italiei şi Spaniei, care ambii ţin de baroc. Artistul baroc vede panoramic, graniţa sa spaţială şi temporală este nemărginirea. Dar oare nu la fel vede şi Sadoveanu ? ... El pictează războaie cu mari mişcări de oşti, în fastuoase pînze panoramice, apoi încoronări, decapitări, catastrofe naturale precum cutremure, ciume, revărsări de ape, apoi scene de curte văzute hieratic, deci cu un indicibil umor (care ţine din nou de baroc) ; el are lipsa de prejudecată a aceluiaşi artist baroc faţă de toate formele existenţei, pînă la cele mai utile, la fel în ceea ce priveşte natura umană, fiindcă la Velasquez întîlnim piticii, la Sadoveanu întîlnim soitarii, măscăricii de curte domnească, infirmii, arie-

raţii, desigur nu ca personaje de prim plan, dar ca prezenţe reper, iar mai presus de toate un personaj pe care tot barocul îl aduce în centrul interesului, atît în arta plastică cum şi în literatură — şi acesta e copilul. Sadoveanu este nu creatorul psihologiei infantile la noi, — fiind totuşi un clasic, nu creează psihologii ! — dar artistul care face din copil un etalon de umanitate, apt de a primi pe umerii săi fragili toată tragedia existenţei, ca în povestirea *Un om necăjit,* sau tot fantasticul existenţei, proiectat cosmic ca în *Dumbrava minunată.* Cine va întreprinde un studiu asupra copiilor din opera lui Sadoveanu va avea surpriza să constate cît seamănă de izbitor prin sensibilitate maladivă, prin precocitate şi geniu cu copii din teatrul lui Shakespeare.

Dar dacă aşa stau lucrurile, dacă prin atitudinea faţă de natură artistul e un romantic, dacă prin imperturbabilitate şi atemporalizare e un clasic, iată că putem identifica la Sadoveanu, cel puţin în ceea ce priveşte perspectiva panoramică asupra naturii umane, un filon baroc. Acest filon nu se face vizibil într-o etapă anume a creaţiei, precis demarcată, ci apare aliat cu celelalte filoane, chiar de la primele pagini, la puţină vreme după debut. O bucată precum *Un ţipăt,* abandonează canoanele clasice ale povestirii, inclusiv anecdota, care e obligatorie în gen, punîndu-ne în faţă cu un spectacol audiocinematic, cinematic nu prin mişcare narativă ci prin jocurile plastice de lumini şi umbre. Nu e o povestire ci sînt nişte fragmente de senzaţii vizuale care se interferează, se leagă şi se destramă între ele, compunînd şocant de vii tablouri, cu atît mai stranii, cu cît sînt mai scurte. Scena din fierărie, cu acel Hefaistos scos din întuneric de văpăile focului, ridicat la înălţimi ameninţătoare, apoi prăvălit din nou în întuneric de văpăile focului, e în gustul lui Caravaggio, artist care aduce în plastica barocului întunericul, modelîndu-l sculptural cu lumini fără sursă vizibilă. Dar noţiunea de taină, de mister, atît de intim legată de proza lui Sadoveanu, taina tuturor mediilor existenţei — lacustre, palustre, arboricole, celeste — nu e oare reductibilă la acelaşi filon baroc? Peisajul la Sadoveanu are metafizică, romanticii sînt străini de ea, enigmaticul romantic este într-un fel exterior, atribuit din afară, astfel încît devine exotism, peisajul la artistul baroc are autonomie, există ca lume, ca o lume dezlegată de om fie că este vorba de o natură statică, fie de un crîmpei viu de univers. Aceasta nu contrazice cultul artificiului, al somptuozităţii, al jubilării de tip olandez sau flamand, sentiment de care Sadoveanu nu e străin, iar alinierea lui printre pictorii flamanzi — ca pictor animalier, ca pictor al roadelor — nu e o noutate, ne-a propus-o cu ani în urmă Călinescu.

Surprinzînd trei tipologii, clasic, romantic, baroc, care se suprapun în opera lui Sadoveanu, ar urma să vorbim, totuşi, succint, şi despre caracterul istoric al operei artistului nostru, istoric în sensul ambianţei culturale în care şi-a scris opera. Prin cîteva compartimente ale creaţiei, Sadoveanu aparţine desigur şi secolelor XIX şi XX. El primeşte astfel infuzia unui anume tip de realism — celelalte tipologii nu exclud, desigur, realismul —, acel realism robust şi plenar, circumscris sfîrşitului de secol care e semnificant pentru Sadoveanu prin Lev Tolstoi, Cehov şi Maupassant. Am definit nişte simple simpatii ale artistului nostru, între care trebuie s-o numim desigur şi cea faţă de Turgheniev. Influenţa acestui realism e detectabilă însă mai ales pe o linie tematică, interesul pentru lumea umilă a oraşelor, oraşul ca temă, mediile semiproletare, teme tratate asemănător, în spiritul

sfîrşitului de secol, de Cehov, Maupassant şi Sadoveanu. O altă circumscriere istorică îl apropie de Turgheniev, prin interesul comun faţă de agonia şi disoluţia unei clase, nobilimea, iar la noi boierimea. Trecînd în secolul nostru, pe care Sadoveanu îl ocupă la modul major, putem descoperi alte interstiţii istorice, pînă la cele legate de romanul psihologic şi detectiv, genuri pe care artistul le-a atins cu aripa, în marea lui trecere spre infinit.

Dar ca să nu închidem problema nici în acest punct, trebuie să observăm la Sadoveanu şi o altă particularitate care le răstoarnă, le colorează, sau le aliază — altfel ! — pe cele trei precedente. Este vorba de o formulă unică de aliaj, rezultată dintr-o formaţie culturală şi spirituală aparte, formaţie pe care am putea-o numi bizantinism, deci bizantinismul lui Sadoveanu. Noţiunea e de invenţie, nu corespunde semnificaţiei curente, îi atribuim una nouă de filozofie şi istorie a culturii. Sadoveanu face parte ca tip de artist din etniile orientale, prin el ţinem literar de marea Asie, de culturile multimilenare ale Orientului adînc, a cărui singură expresie laterală şi recentă a fost Bizanţul. El e un artist oriental deviat prin Bizanţ, un Bizanţ care el însuşi reprezintă o deviere occidentală a Orientului, adică o sinteză, şi se poate observa, recapitulînd cele precedente, cum se întîlnesc în acest perete al operei lui Sadoveanu Occidentul cu Orientul, de fapt cele două lumi care fac lumea, pînă cînd s-a ivit cea de a treia lume, a Africii şi Americii Latine.

Tuturor trăsăturilor examinate anterior la Sadoveanu va trebui să le punem această surdină. Iată un început de carte : „Era, de la fericitul Zalmoxis, cursul vremii într-al cincilea ciclu, socotind ciclul cît numărul zilelor anului, adică treisute şaizeci şi cinci de ani. Iar din al cincilea ciclu, credincioşii vechi de la Carpaţi numărau ani o sută douăzeci. În văile depărtate, unde izvoarele şi puhoaiele înălţimilor se prefac în pîraie şi lacuri, iar oameni îşi clădesc case de bîrne în aşezări statornice, lumea îşi întorsese faţa către o lege nouă şi număra anul şaptesute opt zeci de la izbăvitorul Cristos" (*Creanga de aur*).

Nu ciclul temporal primitiv, eterna reîntoarcere, ci un ciclu cult, care presupune o dominare aritmetică şi astronomică a vremii pînă în eternitate. În acest ciclu sau în aceste cicluri, pînă şi intrările naturii au termene stricte, adică soroace imperturbabile. Iată mai departe :

„În muntele cel ascuns care va rămîne necunoscut pînă la sfîrşitul timpului, bătrînul legii vechi privea din gura peşterii lui lucirea nouă de primăvară".

Este vorba despre un timp covîrşitor, care coordonează două mişcări divergente, mişcarea naturii şi mişcarea umană, ambele cuprinse în aceeaşi albie fără început şi sfîrşit. Datele cronologice, ţenchiurile sau soroacele fixează doar nişte secvenţe, scîntei temporale care se sting cel mai adesea fără semnificaţie, fiindcă zidirea — ca şi desfacerea — ţine de timpul cel mare.

Iată alt început de carte : „În anul Mîntuitorului 1612, pe vremea cînd înfloresc teii, singurătăţile Prutului, la cotitura care se cheamă Cornul lui Sas, vuiau de furtuna războiului" (*Neamul Şoimăreştilor*).

Niţică analiză nu e de prisos. Să ne oprim la timpul verbelor. În fraza anterior citată observăm un contratimp al verbelor, care e departe de a reprezenta un simplu tic stilistic, ne destănuie o filozofie. Timpul

naturii este pus la un prezent etern — „pe vremea cînd *înfloresc* teii", „la cotitura ce se *cheamă* Cornul lui Sas", timpul acţiunii umane este imperfectul, un provizoriu temporal repede expirat, care nu are acces la prezent, dar nici la trecutul profund : „Singurătăţile ... *vuiau* de furtuna războiului". Acţiunea umană, pentru a clinti natura, în acest caz „singurătăţile", trebuie să-şi asocieze tot un element al naturii — „furtuna", o violenţă care trece repede.

În ambele citate atitudinea faţă de timp, la fel ca şi atitudinea faţă de spaţiul cosmogonic, este subsumabilă mitologiilor şi filozofiilor orientale, în care omul nu este centrul universului, ca în cosmogoniile mediteraneene, ci o parte oarecare sau un reflex al acestuia. Dar dacă antropocentrismul e desfiinţat, Sadoveanu nu optează pentru teocentrismul creştin ci pentru acest cronocentrism, atît de particular, care se manifestă prin marile ritmuri universale în care şi omul este cuprins. Desigur, se poate vorbi şi despre un liturgic al naturii la Sadoveanu, despre o natură creştinată arhaic, o *natură biserică* sau o *natură mioritică*, dar acesta este un înţeles de nuanţă. Regăsim un asemenea înţeles în *Moartea lui Moş Calistru pe Deleleu*. Ca şi în mitologia indiană, la Sadoveanu condiţia omului raportată la natură — e tragică prin chiar locul său cosmic. Eternitatea se află într-un raport de opoziţie cu fragilitatea şi efemeritatea fiinţei umane, iar în zbaterea sa zadarnică şi obscură de a se înveşnici pe sine sau specia, omul, omul ales, nu are decît o singură salvare, înţelepciunea. Ce e înţelepciunea la autorul nostru? E calea de conciliere interioară a eternului cu efemerul, a provizoriului cu absolutul, a sacralului cu terestrul, disjuncţia dintre categoriile numite fiind obiectivă şi definitivă. La fel, după cum am spus, sînt văzute lucrurile şi în unele din marile mitologii şi filozofii orientale care răzbesc în elenismul tîrziu, îl deseuropenizează, acel elenism sceptic, stoic şi mistic care devine matricea creştinismului primitiv. Bizanţul, prin părinţii bisericii, este moştenitorul direct al acestui tezaur de filozofie orientală ; mai mult decît atît, Bizanţul se înfăţişează perfect autonom, propunînd culturii universale o cugetare pe deplin emancipată, replică la sursele prime.

Sadoveanu reprezintă expresia particulară şi genială a acestei filozofii sau, mai exact spus, a acestei înţelepciuni filtrate prin Bizanţ. Este Sadoveanu primul autor român ilustrînd această înţelepciune? Nu, este poate ultimul dintre cei mari, fiindcă dacă ar trebui să-l numim pe primul, ne-am opri la Neagoe Basarab. Oricum, spaţiul cultural al Europei răsăritene, în care Bizanţul a fost mereu prezent într-un neîntrerupt „Byzance après Byzance" cum spunea Iorga, n-a dat în epoca modernă o personalitate literară mai strălucită decît Mihail Sadoveanu, fruct tîrziu al acestui spirit. Ba nu, depăşind graniţele literaturii noastre, trebuie să spunem că Bizanţul a mai dat în epocă modernă o mare personalitate, aflată la antipod, pe rusul Feodor Dostoievski.

Să stăruim puţin asupra acestei alinieri, pentru a înţelege mai bine specificul lui Sadoveanu. Revenind la opoziţia clasic-romantic, pe care am precizat-o la început, Dostoievski e un geniu aflat în cîmpul tumultuos al celor şase zile ale Facerii. Drama damnării omului el o trăieşte corporal, drama imposibilităţii de a achiziţiona înţelepciunea de asemenea, de aici tensiunea şi distorsiunea eului, de aici duhul negru de tragedie abisală care-i străbate paginile. Dacă l-am raporta la cugetătorii Bizanţului, el

ar apărea ca un Isichie Sinaitul al literaturii, zvîrcolindu-se între păcat şi iertare, în ambele ipostaze descoperind tragedia. Sadoveanu, ca demiurg, se află în cea de a şaptea zi, după geneză, deci după cele şase zile ale lui Dostoievski, el e cristalin în înţelepciunea contemplării ca Maxim Mărturisitorul său Ioan Damaschin. El scrie versetele unei tragedii cosmice consumate, peste care aruncă amurgul unui zîmbet, al unei mîhniri sau a unei bucurii, care este expresia supremă a înţelepciunii. Într-o altfel de cronologie a valorilor, la Sadoveanu ar trebui să ajungem după ce i-am citit mai întîi pe poeţii Bizanţului, pe Neagoe Basarab, şi pe Dostoievski. Abia atunci am înţelege cît de mari şi de complementari sînt cei doi, cum Bizanţul prin cele două genii ale Răsăritului, ale Rusiei şi României a realizat, la veacuri după cădere, cele ce istoria religiilor numeşte printr-o excepţională formulare a lui Mircea Eliade, o fericită *coincidentia oppositorum*.

Abia ajunşi aici, cele precedente capătă o nouă lumină, fiindcă Sadoveanu nu e numai romantic, numai clasic, numai baroc, numai manierist, el întruneşte în sine toate acele trăsături tipologice divergente, care se prezintă pentru întîia oară conciliate într-un aliaj unic, realizat de nimeni altul în literatura universală. Şi fiindcă alinierea la baroc a speriat, propunem, iată, cîteva puncte de răsturnare a perspectivelor; barochiştii cultivă lumea ca spectacol, Sadoveanu cultivă la rîndu-i lumea ca spectacol, care se realizează însă nu prin voinţa unei regii artistice subiective, ci prin încorporarea spectacolului în cadrul unor axe de principii. El ne oferă de fapt un spectacol ritual al lumii, spectacol ale cărei secvenţe sînt glose. Astfel sînt căderile regilor, domnilor, oamenilor, marile spectacole cosmice de ură sau rut, astfel e naşterea, viaţa şi moartea, care toate sînt legi. Acuitatea observaţiei din arta occidentală, tonusul ei existenţial, pragmatismul ei robust sînt transportate şi reluate la un alt registru şi într-o altă tehnică, astfel încît sursa devine invizibilă. Sadoveanu reia în romanele sale istorice scene de tip romantic şi baroc, repictîndu-le în tempera bizantină, el desface canoanele povestirii clasice ritualizînd povestirea, el simfonizează romanul detectiv, aşezîndu-se în toate deasupra tehnicilor şi canoanelor, într-un unghi filozofic de detaşare înţeleaptă.

Şi pentru ca fuziunea tipurilor să fie perfectă, el creează o limbă unică. O limbă în care intră aproape întregul depozit de cuvinte al unui neam, cu aproape toate flexiunile atestate istoric, astfel încît dacă, printr-un cinic paradox, vorbitorii acestei limbi ar dispărea, limba operei lui Sadoveanu ar putea deveni un document exhaustiv. Dar arta acestei limbi? Arta nu mai e a limbii ci a autorului. Iar cum această artă ridică limba la altitudine de monument, monument care ne scuteşte de explicaţii, ca orice monument, putem spera, prin arta lui Sadoveanu, la un viitor mai fericit pentru limba română. Vor învăţa străinii româneşte sau opera lui Sadoveanu va fi încorporată altor limbi, prin traducere? Cele două tendinţe sînt complementare în cazul unui autor universal.

Fiindcă Sadoveanu, trebuie s-o spunem, încetează de a mai fi un autor naţional, la fel cum au încetat a fi autori naţionali un Homer, Dante, Dostoievski sau Shakespeare. Ca toţi aceşti mari autori, Sadoveanu nu pictează spectacole locale, ci universale. Universale, adică nu numai posibile oriunde, dar universale fiindcă sînt văzute dintr-un unghi uni-

versal. Dealtfel, universul îi este familiar autorului nostru, oriunde în spaţiu şi timp : în arhaitatea neolitică sau în Olanda modernă, în Egiptul biblic sau în Bizanţ, pe podişurile mongolice sau în deşerturile Anatoliei, în Delta noastră cu dimensiuni amazoniene, în Pamir, dar şi pe Valea Rinului sau Saarului. Universal este şi unghiul : toate tipurile de societăţi umane îi sînt cunoscute lui Sadoveanu, toate creşterile şi degradările materiei, ca şi ale omului, îi sînt familiare, n-au secrete pentru el, fiindcă cel care le vede e un înţelept, un înţelept care citeşte în toate aceste desfăşurări şi avataruri o lege tristă şi tonică, oricum o lege suverană. Nu e tulburător să ştim că prin el, prin Sadoveanu, zona noastră a oferit lumii un înţelept, un mare înţelept?

Putem astfel, în încheiere, să-l socotim pe Sadoveanu — în dialogul marilor culturi şi civilizaţii umane — drept un dar, un mare dar pe care Europa răsăriteană îl propune lumii, un dar de cugetare şi artă pe care nimeni altcineva nu-l putea aduce, fiindcă nimeni altcineva n-a putut parcurge şi sintetiza experienţa umană şi de cultură a popoarelor din această zonă în care sînt plasaţi şi românii.

Dar încadrarea tipologică? Am încercat să răspundem întrucîtva acestei întrebări, ca să putem propune o altă formulare : fiind al universului, Sadoveanu este dincolo de mode şi timp. De aceea, unui necunoscător al operei lui Sadoveanu i-am putea spune: acest scriitor al universului s-a născut la cinci secole după căderea Bizanţului, cu patru secole şi jumătate după înălţarea Curţii de Argeş, în chiar anul în care a murit Feodor Dostoievski, într-un tîrg românesc, la Paşcani.

I. NEGOIȚESCU

MIHAI BENIUC*

E uimitor cît de vastă și profundă a fost influența unor poeți străini și români asupra versurilor lui Mihai Beniuc, poeți de la care el a preluat cu toptanul teme, atitudini, idei poetice, imagini, forme în general: de la Petőfi și Ady la Eminescu și Goga, de la Coșbuc și Iosif la M. Săulescu, Arghezi și Cotruș; ca să nu mai vorbim de unele înrîuriri secundare venite dinspre Apollinaire sau Esenin, ori din indirecte reminiscențe din Heine. Uimitor, fiindcă Beniuc a izbutit să dizolve cu succes aceste aluviuni într-un lirism propriu, care-i asigură un loc aparte în literatura noastră, și încă un loc însemnat. Deoarece producția sa este enormă și înșelătoare, merită să fie consemnat azi titlul acelor poeme care se situează la un nivel artistic particular și superior: *La Șebiș ori în altă parte*, *Ultimele garoafe*, *Îndureratul Eros*, *Sania nebună*, *Suveica lumii țese*, *Paralel*, *Prooroocire*, *Sărut*, *Lacrimi*, *Întîlnire în toamnă*, *Versuri de toamnă tîrzie*, *Drumuri*, *Veghe*, *Portret*, *Floarea de cireș*, *Pe o scîndură cu actinii*, *Toamnă*, *Meliția*, *Casiopeia*, *Vas în furtună*, *Despărțire de o garoafă roșie*, *Ileana*, *Pahar de vin*, *Mărul de lîngă drum*, *Pașii pe apă*, iar o listă mai puțin severă ar arăta, fără îngăduinți critice ușuratece, probabil chiar și mai bogată. În ce privește influențele, se poate observa faptul că poeții maghiari, precum și Eminescu și Goga au lucrat asupra perioadei de tinerețe și maturitate a lui Beniuc (evolutiv, lirismul său a îmbătrînit repede), Arghezi a avut o acțiune subterană perpetuă, pe cînd Săulescu (în *Fîntîni*, *Eu am răbdarea*, *Mărturisire în zori*, *Strigi*) și Iosif (*Ce bine-i stă dragostei*, *Pică florile...*, *Sete*, *Grizzly*, *Bucuria cea mare*, *Arată-te*) și-au vădit prezența în perioada tîrzie. E de remarcat că poeziile în maniera Iosif, citate drept exemplu, sînt mai vii, mai proaspete pentru noi, și deci mai interesante decît modelele lor din *Cîntece*. Dacă o idee poetică argheziană nu cîștigă nimic în noua-i ipostază: „Și ce-o să știe foile din vîrf / Că jos a trebuit să sug din stîrv, / Să mă-mpletesc cu rîmele din glod, / Ca rumeneala s-o trimit în rod? // Frumosul fruct / Cu degete zbîrcite / Au pipăit cu grijă și trudite / În udul întunecric dedesubt / Pîn-ce-n țărînă labirint mi-am rupt, / Din putregai să pot s-adun dulceață. / Nu mi-a fost dată

* Fragment din *Istoria literaturii române*.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 249-254, București, 1974.

nici o dimineață. // În bezna-mi de miner slujind luminii, / Legată stau de-mpărăția tinii", Goga apare însă înnoit : „Îmi pun în schimb urechea pe inima țării / Și-aud bătăi neregulate prin gemete surde... / Freamătă pădurea românească, / Ca-n preajma vijeliei /. // Mi-am culcat capul pe lutul străbun / Alăturea de alții / Ce mestecă prin somn cuvinte fără sens. / Și-am vrut să dorm. / Eu însă-aud, în noaptea ce se lasă, / Șuier de piatră pe tăiș de coasă... //„. Sonul eminescian transpare cu deosebire în poezia erotică : „O, de-am fi stat alături doar o oră, / Am fi rămas cu auriul vis / Ca o eternă, roză aurore / De ne-nțeles, de nedescris.//...// Cu versuri nemaiscrise te mîngîi. / În dulcea lor cadență legănată, / Te vei simți ca-n visul tău dintîi", sau „O, poate-am fost întîia dată / Întîiul vierme de mătasă / Ce-ar fi țesut vrăjit o haină / Pe trupul tău cea mai aleasă", sau „Adîncurile apei se-ntunecă și gem. / Răzbat în mine glasuri de mult și iar te chem", sau „Oricum te-ating, o liră, din glasul tău metalic / zvonește moartea ceasul sfîrșitului de vreme. / Pe norul melancolic al vieții mele-ncalic / Gonit mereu din urmă de-a stingerii blesteme//...// Sub frunze descompuse în somnul greu și umed / Rod viermii trupuri albe. Iubitele femei / Din membre putrezite să te-nțeleg mă-ncumet, / Pier stelele în beznă, o mînă de schintei" — pentru ca în poeme precum *Sărut*, *Plînge busuiocul*, *Apleacă-te lin*, *Intîlnire în toamnă* și *Pe țărm*, să-l reavem pe acel Eminescu înalt și superb îndrăgostit, sublimîndu-și afectul prin detașarea magic ideală ori cufundîndu-se în mreaja de oglinzi intime a naturii. Nu întîmplător, în marele poem *Drumuri*, capodoperă a lirismului nostru modern, în claritatea-i densă, confluența dintre Eminescu și Beniuc se petrece la nivelul de amară demnitate a *Odei în metru antic* : „Voi îmbrăca în negru / De sus pînă jos / Singurătatea-mi. / Ca luna august / Voi plînge cu jerbe de stele. / Dă grai de-acum, făloasa mea durere, / Fîntînilor de cîntece / Închise ca-ntr-un miez de munte / În sufletu-mi adînc. / Răsune iar cornul de moarte / Străbătător al ritmurilor mele. / Vă desfoiați, vă desfoiați / În măreția toamnei, / Ultime visuri ! „Din miezul atît de-pretențios al unor atari cadențe solemne, irumpe ca dintr-un vulcan vremelnic stins, văpaia grea de tragice țipete triumfale a celui mai autentic lirism beniucian : „O, veacuri voi, mormane de ruine, / Să mai aștept eu timpul, care vine, / În purpuriu păun suit pe casă, / Cînd totul va fierbe, va arde / Și fluturînd din steaguri și placarde / Va lăvui biruitoarea masă ?"

Pentru Mihai Beniuc, actul poetic e de natură violentă, revoluționară : „Cînd voi izbi odată eu cu barda, / Această stîncă are să se crape / Și va țîșni din ea șuvoi de ape. / Băieți, aceasta este arta !" În înțelesul însă nu de distrugere formală, spre a iniția un alt meșteșug, ci de ideologie cu mai largi implicații decît cele estetice : „O strujea de vis mi-a fost merinde,/ Un crîmpei de crez prin îndoieli. / N-am pus preț vreodată pe spoieli, / Am căutat un razim doar în minte". Așa s-ar putea interpreta și nepăsarea față de necesitatea distanțării de experiența înaintașilor, acceptarea generoasă a influențelor din partea barzilor apropiați sufletului său. În ce privește forma, își îngăduie libertăți vecine cu neglijența : „Eu nu am darul versului decît în mică măsură. / Prefer să spun în proză ce gîndesc". Desigur, avem în respectiva sentință și un veritabil program : „Limba mea-i a omului de rînd, / Cu intonații rurale, / Cu durități de topor

despicînd uscăciunea, / Cu gingăşii mai simple decît chemările / Mierlei în aluniş / Ori ca brîndueile-n umbra de crîng", dar un program diferit de al lui Arghezi din *Testament*, căci aici, în numele unei democratizări a limbajului artistic, autorul pare a susţine că scopul scuză mijloacele. Iată de ce, versul lui va zice ostentativ : „S-au copt bag-seama strugurii tristeţii", sau „Noi desbumbăm de stele Fata Noapte", iar pe esteţi îi va repudia cu dispreţ : „Hei ! popor mîncător de bureţi, / Guri strînse de porumbele, / Căutaţi şi voi să sune codrul, de puteţi, / Şi ridicaţi-vă privirile la stele". Următoarea aserţiune ar părea nihilist estetică : „Nu plătesc la nici o punte vamă, / Nu spun unde merg, nu spun cum mă cheamă", de n-ar fi amendată de o răspicată afirmare a credinţei fanatice în eficienţa socială a verbului : „Striviţi-mă cu roata-n Bălgărad, / Fluierele Ianculuí mi-l puneţi în gură, / Prin ţărmul vostru-nţelenit de ură / Tot am să-mi tai cu cîntecele vad !" Astfel, fireşte, poetul se lasă atras de versificaţia (în sensul nobil al termenului) ideilor poetice pragmatice, străine în principiu esteticii veacului nostru, căruia-i repugnă didactica lirică (*Floarea de cireş*, *Fulgere şi stele*, *Izvorul intră subt o stîncă*), încercată la noi totuşi de Arghezi, pe drumul căruia merge de altminteri şi Beniuc. Contrazisă cîteodată de accese de egolatrie : „Nimenea să nu mă-nvinuiască : / M-am iubit mai mult decît pe altul / Ori pe alta, martur Preaînaltul" sau „Pe umeri simt crescînd aripi / De vultur, nu aripi de înger, / Şi, sufleteşte, te-aud cum ţipi / Că-n zbor mă leagăn, nu că sînger" (relevabile, superior, în poemele *Homer* şi *Cînd versurile tale*), bardul democrat şi revoluţionar îşi impune singularitatea în ipostazele de poet-haiduc sau poeta-vates. Mai întîi haiducul : „Vai de biet haiduc-poet, / Cîntă tare, cîntă-încet, / Toată lumea-l bănuieşte / Că doineşte tîlhăreşte, / Că se vinde tuturor, / Şi oleacă prea uşor, / Că şi inima şi-o fură / Şi o dă pe băutură, / Şi-apoi hăuie-n neştire / Pentr-un pic de fericire", corelat, tot popular, cu Făt-Frumos : „Pegasul meu e murgul românesc. / El ştie doar poteca şi urcuşul / Spre vîrful către care năzuiesc / Pe care pajuri mari îşi au culcuşul", răzbunătorul : „Ei aşteaptă, tot aşteaptă / Ziua marelui noroc, / Făt-Frumos în mîna dreaptă / Cu o sabie de foc", mîntuitorul : „Şi ziua visează de veacuri / Un tînăr născut în dumbravă /Să vină să-i dea un sărut / Trezind-o din vraja bolnavă". Cînd viziunea Cavalerului dreptăţii e transpusă de poet la persoana întîia, versurile înseşi se dezlănţuie vijelios, cu un patos liric provenit din beţia identificării : „Nu legănat de nufăr ca o broască / Urmaşilor li-i dat să mă cunoască, / Nici suspinînd la sînul mort al lunii, / Ci călărind pe spatele furtunii. / Ah ! Fulgerile-mi împletiră stele / Pe fruntea grea de gîndul vieţii noi / Nu, n-am venit tîrziu nici prea devreme / Din codrii mei cu arborii vîlvoi. / Mai sforăie furtuna mea sireapă / I se-nfioară coama pe grumaz / O fi miros de hoţi, miros de groapă... / Cine s-ascunde-n fugă printre brazi ?". Apoi proorocul, fie singur urlînd cu voce nebună în mijlocul tempestei grozave, fie în goană prin vîlvătăi şi pară, mînat din urmă deopotrivă de norii de smoală, de tunete şi biciuri de lumină, ca şi de mulţimea setoşilor, flămînzilor, bolnavilor, desculţilor, care au aşteptat zadarnic atîta vreme pe justiţiarul preot, adică pe poetul iluminat, sortit să sune din trîmbiţele Morţii sfîrşitul Veacului. Dacă, asemenea lui Goga, profetismul străbate, mai vuitor sau mai insinuant, prin versurile lui Beniuc, la acest

ceas al poeziei române zările se deschid vehement apocaliptic : „Un corb va stinge cu aripa / Pe rînd luminile nădejdii ; / Veac dureros va creşte clipa / Învineţită de primejdii. // Vor stoarce sînge negru dinţii / Din mincinos vopsite poame, / Copiii-şi vor mînca părinţii / Şi-o să le fie şi mai foame. // Din flori vor scoate capul şerpii, / Tăciune se va face grîul, / Un cîmp de ace preşul ierbii, / Către izvor s-o scurge rîul". Nimic nu poate stîrni mai puternic antipatiile unui atare vizionar, decît modul de viaţă burghez, existenţa „omului tip", pe care el şi-o imaginează autoscopic, cu o ironie calmă dar nimicitoare, în poemul *Perspectivă*. Îi va răspunde deci printr-o boemie dioniziacă : „Eu, băutor de vin şi mare meşter / În cîntec de iubire şi de moarte", asociată fie cu dragostea încărcată de jale : „Vin roşu să fie-n balercă, / La masă cu draga doar eu, / Şi frageda vieţii ciupercă / Să sfîrîe-n spuză şi greu / Să-mi plîngă pe umăr femeia / Cu lacrimi arzînd ca scînteia. / În loc de năframă voi scoate / Din inimă vechiu-mi alean, / Să strîng mărgărintele toate / Din ochii ei, flori de ocean", fie cu moartea însăşi : „Unde să ne-ascundem ? Crîşmă sură, / Crîşmăriţo, adu băutură. / Dar ţiganii tacă azi chitic, / Nu mai vreau s-aud nimic ! // Nu-i destul că-şi înstruneşte coarda / Inima-mi, şi bate pe ea joarda, / Bate pîn-la sînge joarda Morţii ? / Cine hohoteşte-n pragul porţii ?", boemie dioniziacă nu fără legături cu cea a lui Ady ; aşa cum îi va răspunde şi printr-o erotică frecventă şi rezonantă, sentimentală şi liberă, care face din Beniuc cel mai percutant poet al iubirii, din literatura noastră, după Eminescu. Prozaic urban : „Cofetăria unică modestă ne primea. / Era o zi tăcută sub cerul alb ca sarea. / Ploua domol ... mai tare ... şi iar nu mai ploua ... / Uşor plutea pe lucruri tristeţea, nepăsarea", nostalgic intim : „Am adus în cameră garoafe / Din căzute ale toamnei straturi, / Uite-aici pe masa mea un vraf e, / Să priveşti mereu să nu te saturi. // Ia pe cea mai roşie, mi-o pune / Inimei deasupra ca o rană, / Rîsul tău sonor apoi să sune / Cum ai rîs şi altădată, Ană", de o simplitate obsedantă : „Ţii minte, Ana Kelemen, / Vara cea albă, caldă / Cînd ne duceam noi doi la scaldă / Ţii minte, Ana Kelemen ?", de o sfîşietoare dulceaţă a neîmplinirii : „Vei fi o floare mîndră şi suavă / Mîncată-n rădăcină de otravă. / Voi fi un om cumplit, oftînd stingher / Şi lăcrămînd sub masca lui de fier. / Doar dorurile noastre ne-mplinite / Se vor căuta cu braţe despărţite / De-un hău cu ape tulburi dedesubt / A unui pod la mijloc întrerupt", întîlnim pretutindeni un eros în care senzualitatea se revarsă prin trama sufletească, epurîndu-se uneori spre ideal. La Beniuc, iubirile nu sînt relatate, ci de-a dreptul surprinse în vibraţiile poemului, ce nu se încheagă din metafore ale cărnii, ci din efluvii ale sensibilităţii, de unde şi naturaleţea lor lacrimală. Iubiri care îşi au sorgintea într-o tinerească tristeţe, într-un genuin presentiment al rătăcirii, zădărniciei şi morţii : „Pită, sare nu-mi puneţi pe tavă, / De-ale vieţii-s plin cu prisosinţă. / Mi-a rămas o singură dorinţă, / Una numai : cupa cu ostravă", sau : „Ci moartea-mi stă în coastă ca un ghimpe, / Mă zbat ca frunza veştedă de vînt, / Şi una ştiu nestrămutat, că timp e / Să plec de-aicea de la voi curînd". O prematură oboseală dă umanitate acestui presentiment : „Şi-acum, la plecare, o vorbă. / Aveţi voi sus pe deal un cimitir. / Nu-i îngrijit prea mult. / Prin gardul de spini / Trec vitele şi pasc netulburate / Printre crucile căzute. / Natura, fără s-o stingheriţi, / Re-

soarbe în sînul ei morții, / Ștergîndu-le amintirea. / Îmi place însă că l-ați pus mai sus ca satul. / Doar moartea-i mai presus decît viața. / — De-o fi să mai revin vreodată, obosit, / Cu toiagul credinței frînt în două, / Cu visurile numai zdrențe, / Și înșelat de somnul pămîntului, / Aș vrea ca-n cimitirul vostru ne-ngrijit / Să îmi săpați mie-o groapă-adîncă. / Acolo să-mi putrezească oasele bătrîne / Și să mă topesc fără urmă / În sînul nepăsător al naturii". Poetul macilor și al garoafelor roșii, care a trăit însă ca puțini alții ravagiile splendide ale toamnei, stratifică mai profund, în plămada lui spirituală, un simțămînt viril al pustiului: „E ceasul tîrziu și sufletul gol. / Pisica urîtului își toarce firul. / În țarina trecutului dau un ocol, / A năpădit-o morcovul sălbatic și pirul". Natura, pe care o iubește primăvăratică, i-a arătat curînd și altă față a ei: „În jur de mine codri de tăcere / Sînt îmbrăcați în negru pînă-n creștet — / Deodată vîntul țipă de durere, / Fugind cu spaimă prin frunzișul veșted". Căci primăvara, îmbătată de mireazma teilor, i s-a înfățișat cu singurătatea dragostelor netrăite: „De-acuma nori mîhniți, străbat în silă / Văzduhu-ntunecat / Și-abia de-și mai zăresc imaginile strîmbe / În bolta cu stufișuri de tristețe". Doar poeziei îi este dat să răspundă, copleșindu-le, tristeților firii: „O să verse cerul ploi de stele / Ce s-or stinge rînd pe rînd în apă, / Iar prin vîntul serii o să-nceapă / Să bocească versurile mele. // Și va fi atîta jale-n fire / Și va fi atîta plîns și geamăt, / Frunzele s-or zbate în neștire / Pomenindu-mi numele cu freamăt". E o coborîre în sine, care duce spre locul cel mai de taină al singurătății fundamentale (drum parcurs și de Arghezi): „Nu, nu mi-e frică de urs, / Merg înainte, / Nu mă strigați. / Mi-am pierdut legătura / Cu anii strînși între timp? / Simt rănița lor în spinare. / M-am rătăcit la răscruce? / Am încurcat semnele pe copaci? / Nu mai mințiți, / Semnele sînt ale mele, / Eu însumi le-ncrustez / În scoarța fîrtaților arbori, / Eu însumi le scriu cu sîngele-mi propriu / Pe fața arsă de soare / A suratelor pietre; / Eu însumi mi-am încrucișat / Cu mine drumul, / M-am dat la o parte și am plecat. / Tăceți, Tăceți o dată. // De ce nu m-am oprit? / Nimic nu s-aude, / Nu m-a strigat nimeni". Deruta cvasi-existențială se compensează totuși în statornicia tragică a lui Oedip rătăcind solitar și orb, din poemul „*N-aștept pe nimeni*: „N-aștept pe nimeni în acest amurg / Cernut pe coasta muntelui ce-l urc / Și nu m-așteaptă nimenea pe culme; / Cel mult un fag, un brad ori poate-un ulm e / Acel pe care-l întîlnesc în cale / Nainte de-a intra-n ceșoasa vale", cu o versificație mai așezată, mai neutrală. S-ar putea explica timpuriul sentiment noptatec din poezia lui Beniuc, sentiment ce revine chiar și în opera sa ulterioară, industrios luminată, prin datele structurale ale prea grabnicei îmbătrîniri manifestată de lirismul său în plină desfășurare. Prea puține vor fi poemele tîrzii amintind vigoarea lirică a revoluționarului dioniziac și erotic de altădată: *Știa țiganca...*, *L'Amor che move il sole e l-altre stelle*, *Moștenire*, *În arborii toamnei*, *Vasiliscul*, *Tu ai văzut zeița...*, *Veverițele*. Ici și colo, versuri bine frapate, reflectînd vîrsta: „Canari de aur, galbenele foi, / Din gratiile crengilor zburară, / Și pomul, colivie solitară, / Stă iarăși pradă vîntului cu ploi / De toamnă reci, prelungi și plicticoase, / Stîrnind dureri în amorțite oase".

I-a reușit lui Mihai Beniuc, prin ce are el mai bun, să reia cu măestrie forme desuete ale poeziei române din jurul anului 1900, dîndu-le o

reală viață și strălucire și reîmprospătînd literatura noastră printr-o expresie directă, nesofisticată metaforic, aptă să servească elanurile sincere ale ideologiei revoluționare. Pur modern se realizează el totuși în poemul politic *Drumuri* și în cele închinate aversiunii crud sau îndulcit rimbaludiene față de război : *Melița*, *Secere*, *Sub Casiopeia* ; în poezii erotice, ca *Lacrimi*, *Singurătate*. În plin metaforism obiectiv (mascat de subiectivitate), el reintroduce în artă, ca un neoromantic aproape naiv, dialogul dulce-crud cu cititorii, fermecătoarea trădare de sine a juvenții. Versurile bune ale lui Beniuc se citesc ca scrisorile, și se păstrează în inimă ca amintirile.

MARIN BUCUR

POEZIA LUI ION GHEORGHE*

Ion Gheorghe a debutat cu romanul în versuri *Pîine şi sare* (1957), — act de temeritate, după nereuşitele în acest gen. Era o monografie în versuri a satului, cu istorisiri de evenimente şi locuri, cu legende ad-hoc, toate cuprinse într-o exaltare circumstanţială despre visul de fericire adus de cooperativizarea pămîntului. Sigiliul unei anume retorici lirice, precum şi al unei poezii de atitudine angajată, domina evident începuturile acestui poet. Suflul agitatoric, obsesiv ţărănesc, neliniştitor, clocotitor în imagini, nu se releva.

Al doilea volum, *Căile pămîntului* (1960), continua romanul liric autobiografic cu o poezie netă sentimental-aspră, foarte aprinsă, cîntînd foamea de pămînt, de dragoste, fără regret pentru cîmpurile vechi, extaziat de paradiziacul peisaj rural cu „pluguri roditoare" şi cu „haturi care pier" :

> Nopţi trecute lîngă meşteri de pămînt
> şi cu flacăra înţelepciunii-naltă,
> după care au venit pămînturile care sînt
> pentru totdeauna holdă laolaltă.
>
> Şi-s poet de vis şi-am să adun,
> că, amestecat cu meşterii acelei glii,
> am mînat şi eu pămîntul ce era bătrîn,
> către un meleag de tinereţe şi vecii.
>
> (*Lan*)

Bucolica nouă, feericul scontat, pitorescul însorit, erau prezente chiar şi la Ion Gheorghe. Poetul trăia fericit cu gîndul la era recoltelor viitoare, adevăratele germinaţii ale naturii cu „surîsul umezit" de iubire.

Cariatida (1964), cu cele cinci poeme ale sale (*Viaţa şi opiniile pescăruşilor*; *Activistul de partid*; *Cariatida*; *Şarja*; *Balada ţăranului*

---

* Fragment din *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, *Poezia*, în pregătire la Institutul de istorie şi teorie literară „G. Călinescu".

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 255-263, Bucureşti, 1974.

tînăr, continua un mod baladesc şi epic de roman în versuri, pe sistemul etajărilor şi superetajărilor de acoperişuri, cu nesfîrşite adiacenţe şi complicaţii, întortochieri de imagini. Ion Gheorghe făcea drum poeziei politice într-o formulă mitologizantă. Pledoariile sale se menţin în expozeuri lirice, în descrieri monografice, cu cadre ireale şi cu panorame de un fabulos eroic. Totul este grandios. Poetul povesteşte evenimente istorice ca pe fenomenele cosmice, hiperbolizează cotidianul şi banalul, montîndu-l în serialuri lirice. Inventivitatea epic-metaforică în şuvoi, fantazarea debordantă pe marginea unor subiecte comune, amestecul de extaz şi de concret jurnalier, de delir în gol şi de concret apăsător sînt la Ion Gheorghe un tot ce urcă şi coboară, luminează şi întunecă poemul.

Nopţi cu lună pe Oceanul Atlantic, *Scrisorile esenţiale* (1966), printr-un eveniment biografic neaşteptat, ofereau lui Ion Gheorghe posibilitatea de a se verifica pe un alt fond de trăire. Un examen al eului şi o autoscrutare a conştiinţei. În faţa Oceanului, întrebările se puneau ca în faţa Sfinxului. Refăcînd şi ripostînd plîngerilor ovidiene, poetul derivă spre un exces de egocentrism excesiv. Întrebările sale sînt obsesive, pe tema unei temerităţi şi a unei retorici asupra punctului de eternitate al eului său („locul ars de ideile mele"), plin de certitudine. O adevărată galaxie se creează în jurul unei punţi ce înaintează fragil într-un mare necunoscut. Poezia adevărată nu se află însă aici ci în dorul erotic ce cheamă, zguduie, adulmecă, jură, doreşte. Poezia marină a lui Ion Gheorghe este o poezie a *terrei*. Apar amintirile ţărăneşti, proiecţii rurale, jubilaţii ale erosului ca un adăpost salvator pe un abis în luptă cu cutezanţa virilă a poetului de a străbate o traiectorie a infinitului. Ca şi aiurea, Ion Gheorghe este poetul cu conştiinţa unei reprezentări centripetale a universului.

> Sînt amestecat cu apă şi cu soare, cu aştrii şi primejdiile
> de parcă cineva mă ia drept o rămăşiţă pentru planeta viitoare.
> La urma urmei văd imaginile-acelei lumi căzătoare la nesfîrşit,
> locurile unde urcă unul după altul luna şi soarele,
> ca nişte poteci de aur într-o poiană pustie de iarbă.
> Atît rămîne semn că umblă cineva pe-acolo —
> cărarea nesfîrşită, de lumină tristă,
> şi doar vapoarele ca nişte pietre aruncate-ntîmplător,
> ca nişte fructe mari căzute dintr-un pom inexistent,
> abat cărarea şi întunecă în preajmă locul fără sprijin pe ceva.
> (*Nopţi cu lună pe Oceanul Atlantic*)

Între cer şi apă, poetul îşi reformulează crezul său angajat de umanitate, de fidelitate revoluţionară, descoperindu-l pe Withmann, povestind, declarînd, jurînd, tulburînd şi tulburat de imagini şi impresii ce configurează un profil braquist disproporţionat, cu momente de teamă şi cu momente de trecere prin marea Sargasselor.

Zoosophia (1967) era tot un roman, un poem compus din mai multe poeme, o naraţiune lirică. Dar Ion Gheorghe se strămută într-un univers mai firesc vocaţiei sale poetice : istoria şi folclorul. Istoria care îi dă un cîmp nelimitat de rătăcire şi fantazare, folclorul care îi oferă material scump pentru o experienţă lirică nouă. Fără a fi mărturisit vreo aderenţă pînă acum la suprarealism, Ion Gheorghe ajunge prin folclor, baladă,

doină, blestem, cîntec de ritual, joc de copii la un ţărm necunoscut, ci numai bănuit, al suprarealismului. Descoperă o valenţă modernă, neconsumată, a creaţiei folclorice. Energia de propulsie a poeziei contemporane, avidă de noi expresii, se află tot în „zăcămintele" străvechi de trăire lirică. O istorie repovestită în direcţia cărţilor populare, un folclor reinventat, un joc de cuvinte, într-un delir al scenografiilor unei Machedonii naţionale, o mistică a istoriei, amestec de naiv şi de înţelept dau o armonizare contrapunctică fără precedent. Suprarealismul lui Ion Gheorghe este de ordinul formei, procedeelor, nu de conţinut. Totul este o incantare lirică, livrescul este consumat şi absorbit, didacticul inexistent. *Zoosophia* este, paradoxal, o carte de înţelepciune, cu pagini antologice, scrisă într-o formulă modernă ce redescoperă experienţa suprarealistă dinlăuntrul literaturii folclorice. Fabula rămîne impregnată de universul folcloric şi istoric, dar materia este răsturnată, interpretarea e suculentă în nuanţe, amestecul bizar de motive, schimbări de funcţionalităţi. Asistăm la un delir al unei realităţi istorice cu o realitate mitică, *supra* reală, metafizică. Transfigurarea pură ia aspect de joc dar şi de manifest. Poemele fantazează istorii hieroglifice, figuri legendare, culturale, dar scrisul său liric *humanizează* fără a deveni epigonic sau experimentalist. Era o noutate de limbaj, o descodificare a materialului folcloric şi o recodificare a sa. Poezia lui Ion Gheorghe din *Zoosophia* descoperă o cale de revirtualizare atît de conţinut cît şi de formă, a suprarealismului postbelic, ceva aflat între un Victor Brauner şi Ion Ţuculescu văzuţi în poezie : spargere de cadre, o pastă cromatică în cuvînt, descripţia fragmentată, fabulă recompusă, un fluid liric ce trece curat prin jocul cu cuvintele, prin încurcăturile de date, prin apocrifele sale de cronici creează o stare de poezie cum suprarealismul nu reuşise, fiind derivat mai mereu spre modele străine sau spre o simplă virtuozitate formală epatantă.

Zoosophia este una din preluările moderne din folclor ca substanţă lirică şi de repotenţare a surselor literaturii populare din perspectiva unei culturi care a atins o culme a abstractizării creaţiei anonime pînă la pura idee brîncuşiană. Ion Gheorghe se regăseşte ca poet nu în suprarealism ca formulă, ci în fondul autohton acordat la o sensibilitate modernă a poeziei, redescoperind prin una din cele mai dificile şi căutate căi de eliberare a limbajului poetic contemporan de rigorile poeticelor dogmatizate, un sens, un mesaj şi o viziune dintre cele mai adecvate în concertul liricii contemporane.

Vine iarba (1968) pendulează cînd pe logosul liric dramatic şi mitic despre o lume a pămîntului într-o ipostază jucată, cînd pe o poezie a obîrşiei şi a tăriei satului cu o durată peste efemeritatea pietrelor şi a maşinilor :

Pe cînd astfel sîngele meu de ţăran
se va sprijini pe sîngele altora
ce voi spune eu, ce voi putea-nţelege,
cînd toţi aceştia, ai noştri,
vor urca pînă la frunze şi la fructe
bîntuindu-mi arborele seminţiei?
Doamne, ce pot eu atunci, decît să cînt?

(*Confluenţe*)

Poezia învingerii ierbii ca un sacrificiu, a eternului, a exodului rural, al unei istorii pe care cronicile n-o ştiu, a încrîncenării în existenţă, a unei ameninţări a elementelor, a firii

Vine iarba, înspăimîntă oraşele;
Nemăsurat le încearcă, din adînc;
simt forfotind, mişunînd, năvălind
grăunţele, sîmburii, spicele uzurpate,
păşunile pe care s-au întemeiat.

. . . . . .

Nu vă jucaţi niciodată cu iarba;
dacă aş pune un maldăr de fire sălbatice
la temelia celui mai trainic palat,
într-o noapte s-ar despica toate turlele,
ca un depozit de iarbă de puşcă
atins pe-o fereastră, de fulger...
(*Vine iarba*)

Apoi o lirică a predestinării sale precum iarba, pămîntul, cu o conştiinţă a eului său domnitor:

Arheopterix, cine te-a-nvăţat să fii pasărea mea?
Pe zăpada piscului Kilimandjaro
nu se opresc stolurile unul de dragul altuia,
de frica morţii clocesc pietrele tuturor rîurilor;
cine le-a pus acolo nu mai e taina mea,
ouăle au fost sămînţă de iarbă.

Arheopterix, stăpîneşte-ţi seminţiile
pînă-mi fac mînăstirea în dreptul stejarului;
mierlele mănîncă struguri, mere şi spice de cînepă,
la cîntec li se deşartă sămînţa pe gură,
pe crenele creşte viţa cu struguri de piatră.
(*Arheopterix*)

În *Cavalerul trac* (1969), Ion Gheorghe nu se îndepărtează de spaţiul Zoosophiei, mai degrabă îl recompune în alţi termeni istorici: se pluteşte în mituri posibile într-o lume păgînă a Traciei, cu un Manimazos care e Făt-Frumos, Messia, Voievod, pămîntean şi sacru. Un fel de *Negriadă* în versiunea lui Ion Gheorghe, în care sînt pagini lirice despre dublul elementelor, fecundarea universului cu geniul uman etc.

Ion Gheorghe porneşte de la o metaforă gigantică: *Vine iarba*, *Cavalerul trac* etc., pe care o reia şi o retransformă într-o nouă ipostază lirică. Poezia sa este un amestec fantastic de recitativ baladesc contorsionat după procedeul suprarealiştilor, de patos cînd dramatic cînd elogiativ. E o poezie a unei zbateri lăuntrice, sincere, care schimbă repede apocalipsul pe zorii cei mai senini, cu o îngîndurare drastică despre destinul uman. De la romantici la poeţii apostrofei sociale din perioada interbelică, Ion Gheorghe şi-ar fi putut alege uşor tovarăşii săi de drum. Poetului îi place să mitologizeze realităţile şi să damneze, să jure şi să invoce.

Forţa de a erumpe este impresionantă. Se adună înlăuntrul eului său ape din mări şi pietre din munţi. Aruncă din el totul : perle, pietre, noroi şi pămînt. Pe Ion Gheorghe nu-l poţi prelua decît într-un conglomerat mozaicant, inform esteticeşte, inegal dar acaparator prin fluxul intern. Sînt fraze goale, versuri banale, exprimări convenţionale şi curente la care te poticneşti şi care te trezesc din euritmia poemelor. Poezia îşi revine. Totul este de a decanta apa rîurilor şi de a iubi fabulaţiile lirice cînd goyeşti cînd teratologic folclorice. Aceste istorii închipuite, romane şi mitologii ţărăneşti au o poezie prin puterea de a trece în metaforă, prin inventivitatea de relaţii şi asocieri, printr-un cult pe care niciodată nu-l spune răspicat, ascunzîndu-şi-l pentru a părea mai laic, dar pentru care orice gest poetic al său îl trădează încontinuu, ca singura sa plasmă artistică veritabilă. Volumul *Mai mult ca plînsul* (1970), subintitulat sugestiv *Icoane pe sticlă*, a reluat experienţa din *Zoosophia*, într-o identificare perfectă a eului artistic. Ion Gheorghe fantazează, găsind un cîmp nelimitat în universul folcloric şi cvasifolcloric. Ca într-o simfonie cu *Tablouri de la o expoziţie*, Ion Gheorghe compune cu imaginaţia sa o lume cu vise din chenarul folcloric, vechi şi noi testamente, geneze, raiuri şi iaduri. Jocul aparent naiv, improvizaţia de fabulos emite o poezie a purităţii conceptelor, de adîncime. Este un tip autentic de poezie-joc, pentru a se scufunda în lirica cosmogonică, a dominaţiei şi a destinului. Motivele biblice se amestecă cu cele folclorice, miturile populare sînt ridicate la rangul elementelor. Versul este suculent în culoare, străluceşte de nuanţe, poate fi privit ca o alesătură, cuvinte suave şi scîrnave în cel mai viu limbaj gras al literaturii muntenești. Textul este lucrat în subtext, plin de ironie, clocotind de vervă lexical poetică, reîntocmind hagiografii, convertind miturile sacre la profan, inventînd scene, descriind într-o ameţeală cromatică de strălucire şi aurărie lexicală ca în icoanele bizantine. Ceva de mucalit păcălesc, de cîntece de lume îmbrăcate în zorzoane de toate neamurile, cu un fior rece ce retează starea de purificare printr-o vorbă deochiată ca la Arghezi. Ion Gheorghe este un poet al unei fantasii greu de stăpînit, cu o putere de a inventa lumi şi de a antropomorfiza în delir. Are proprie o jubilaţie a inventivităţii, cu o erudiţie lexicală greu de comparat. El a readus o prospeţime lirică prin reinventarea miturilor, legendelor populare şi sacre, într-un sistem poetic urmuzian, şi dadaist cîteodată, reprezentînd fabule groteşti, poveşti halucinante, universuri hoffmanneşti pe un fond folcloric, de inspiraţie autohtonă. Fantasticul folcloric este o dominantă a poeziei lui Ion Gheorghe. Amestec de mit şi concret, de abstract şi de diurn, poezia lui Ion Gheorghe jubilează în puterea lirică a reinventării şi de răsturnare a imaginii. În jurul motivului pomului simbol al vieţii, al tentaţiei, poetul reface o panoramă a naşterilor şi a minunilor în care se revelă universul, într-o aparentă naivitate folclorică, dar de o forţă clocotitoare a fanteziei şi a profunzimii :

Fumegoase, incerte
între galben şi verde
cresc fructele pe zmicele
ca sîmburul de foc în apa unei mărgele ;
se coc astre şi planeţi

în carnea violetă a primei ceți,
elementuri stranii, pulberi-vapori
și de-ale căror nume rămînem recunoscători;

Vin apoi fructele celei de-a treia coaceri
la miliardele de vîrste și prefaceri
în care sîmburul inițial
e la pieirea cutăruia metal,
la nașterile elementelor copile
de prin cenușile fosile —
la-ncrucișarea castă și mortală
a două elementuri în năvală.

născînd în moarte elementul fiu
în timpul nici vremelnic nici tîrziu;
timpul uraniu și timpul plumb
în care aștrii cad ca pietrele pe fund.

A patra vîrstă a fructelor din rai
dă sclipăt trist semințelor de jărăgai
și multă pîlpîire și repede oboseală
acelui foc din flacăra inițială;
se-ngroașă carnea putredelor elemente
din mîzgă și cumplite sedimente;
furtuni tot mai puține-n sorii gălbejiți
pe după care șchioapătă bătrînii sateliți;
oceane au aceștia și continente
și populații violente.

Ce patru păsări viețuiesc
deasupra pomului ceresc
punîndu-și pliscurile fără foame
pe coaja putredelor poame:
pe sorii obosiți și pe planeții
care-au ajuns în zodia nevieții.

În jurul trunchiului e șarpele
unduitor și greu ca apele,
ciudat e albu-i cap de cal
înfricoșat surîsu-i sideral;
ține-ntre buzele-i uriașe
o ramură cu trei cireașe.

Sub arbori cineva a-ntins un țol
pe care-n dreapta stă bărbatul gol
abia mișcîndu-se de multe mere
îngrămădite la picere;
la stînga pe aceeași țoală
șade femeia goală —

şi ea nemulţămită de şedere
între grămezile de mere.

(*Se vede acel pom*)

Fuga din rai este reinventată într-un exod ţărănesc în plină istorie, amestecînd suferinţa biblică cu cea românească. Totul este viu, cu duh, pitoresc, mucalit, omenesc :

Iosip cel cu barbă
îl împinge cu stînga, să meargă,
mai mult căzînd peste lighioană ;
cu dreapta se sprijină
într-un băţ de vişin —
căci nevoie-i este lui de sprijin
de cum au fugit aproape goi
la ceasul dintre strigoi.

Legată cu funie de rafie sau beligă
în spate poartă traistă cu mămăligă
şi ulciorul cu jintiţă
peste care-aureola ca o piatră de rîjniţă
îi trage capul ţeapăn
de parcă are buboaie pe greabăn.

Între bătrîn şi îngerul călăuz,
pe vita cu mari organe de auz,
femeia călărind mocăneşte
pe-ăla mic îl înfofoleşte.

(*Fuga*)

În peisaje legendare, în lumea plină de mistere, printre planete se învîrt în armonia universului filozofii antici, zeii dacici, într-o atmosferă pătrunsă de fior mioritic. Evocînd cuplul biblic, Ion Gheorghe aşază în chenarul prototipurilor cuplul idilic Dafnis şi Chloe, apoi un cuplu hagiografic, balcanic Vasilica şi Mătăhuz, după care delirul cosmic al poetului, genezele sale fantastice şi pline de fantasme, moştenite de la un Eliade sau Eminescu :

Dincolo de-această lume vine pustietatea,
apoi un brîu ca un şanţ de cetate.

Se văd acolo planeţii nescăpaţi
învîrtindu-se-n jurul stînei de la Carpaţi :
cele şapte şi-ale lui Zamolxe planete
ca nişte călugăriţe cochete,
apoi Luna şi Soarele-n bărci de nouri,
pe apele acelor hăuri,
se rotesc de se-aude aerul cum urlă
în jurul Paradisului — tîrlă ;

Cîtă vreme, deasupra de tot
bărbosul bătrîn Aristot
poartă luminos pe cap
triunghiul potcap —
din linia aer, din linia foc şi din linia apă
închizîndu-se pleoapă pe pleoapă ;
de-acolo pupila pămîntului se uită greu —
ceea ce este însuşi capul lui Dumnezeu,
apoi iarăşi pulbere şi deşert,
soare sterp lîngă soare sterp —
viaţă nefiind decît perechea din rai
în tîrla verde, pe-un picior de rai.
(*În pomul*)

Mitul învierii se amestecă cu imaginea Pompeiului, ca apoi metafora să conveargă spre ideea de nouă geneză, ceea ce aminteşte de Ion Barbu, însă la un mod aparent anecdotic, pentru a tempera impresia profundă. Isus şi Cavalerul trac, imaginari prinţi români, triburi dunărene, cronici visate de poet, reminiscenţe din obiceiuri de ţară, rituri se topesc într-un ceremonial liric decantat de poem apolinic, pannesc şi cosmogonic. În *Mai mult ca plînsul* există un farmec al revirtualizării fondului autohton cu o vibraţie modernă, fără nimic contrafăcut, „sămănătorist", bucolic şi festiv. Aceste „icoane pe sticlă" ale lui Ion Gheorghe contemplă într-o gravitate disimulată, cu transpuneri în fabulaţie religioasă sau laică, condiţia supremă a artistului şi a poetului păzind şi veghind la condiţia semenului său. *Mai mult ca plînsul* afirmă la poet o stare de conştiinţă responsabilă, demiurgică şi suveran umană a poetului. Poetul şi Oceanul, poetul şi umanitatea, cariatidă ce susţine pe inima sa un destin colectiv. Sfială şi mîndrie, invocaţie şi imprecaţie, dulce murmur de cuvinte şi vorbe lumeşti de toate zilele, evlavie şi ameninţare se complementează într-un lung ceremonial cu transluciditâţi de suflet într-un spaţiu poetic ce ni-l tot arată cronicarii, Anton Pann, Creangă, Arghezi şi Ion Barbu. *Avatara* (1972) distilează întreaga producţie lirică a lui Ion Gheorghe din *Cariatida* şi *Vine iarba*, într-o poezie densă, *dură*, cum ar fi spus Hasdeu, nervoasă, încărcată de patosul unei fierberi şi nelinişti constante. Poezie declarativă de efect şi cu conţinut, fără a fi versificaţie sezonieră. Poezie manifest, concepută în adîncime, fără a fi robită retoricii desuete. Poezie angajată în numele unui concept superior de trăire şi de răspundere în obşte a poetului. Poezia lui Ion Gheorghe este o poezie a *pasiunii* dezbaterii, a pasiunii unui proces uman, a unui ceremonial liric încordat, crispat, despre un ritm uman, despre o condiţie de viaţă mereu în salt, despre o durată însăprită de răspunderi grave. Unele unelte de compunere a unei mitologii contemporane şi a unor mituri actuale sînt împrumutate futuriştilor (*consiliul maşinilor*, *stirpea filaturilor de bumbac*, *armătura de siliciu a stufului*, *gangul ceasornicului glandă* etc.etc.). Ion Gheorghe este în fibra sa intimă un poet-ţăran, cu o poezie musculoasă, bărbătească, la care elementul politic de atitudine se transpune într-un discurs sincer. Poezie a efortului uman, a febrei şi a delirului muncii. Un patos autentic, nestăvilit, clamoros, dar propriu încărcat de emoţie, cu toate că temperamental poetului, mereu în polemică, îi scapă şi pietre laolaltă cu aşchiile de marmură

(*bulionul frazelor*, *pipota masculului* etc.). Poetul are un „vuiet messianic" de judecată de apoi. Mereu se spovedește, rememorează, reia, variază pe aceeași temă într-o plăcere auditivă pură. Vizita într-o țară îndepărtată o reconverteşte într-o vizită pe o altă planetă, își creează o mitologie grozavă. Ion Gheorghe rămîne un poet al febrelor trăirii, într-un delir goliardesc al fantazării : amintiri natale, peisaj cubanez straniu, impresii asiatice, patimă îndrăcită contra neoamenilor, profetism și invectivă, reportaje despre brigăzile de muncă și despre convieţuirea în barăcile muncitoreşti, mult, prea mult din toate, încărcînd, supraîncărcînd aceeași construcție, revenind la vechiul plan, abandonîndu-l din nou. Ion Gheorghe transformă însă aceste substanțe de laborator concret într-un tainic loc de alchimie, vrăjit de propriile formule și teorii.

Megalitice (1972) este un volum de revenire la experienţa reuşită din *Zoosophia* și *Mai mult ca plînsul*, apropiindu-se mai mult de Arghezi și M. R. Paraschivescu. Ion Gheorghe continuă seria metamorfozelor sale despre geneza unei lumi misterioase pe care trebuie s-o recompună fictiv. Nu interesează decît puterea de a fabula metaforic a poetului, darul său de a diviniza lutul și de a aprinde pietrele din albia rîului. Viziunea lui Ion Gheorghe despre „fierberea" „elementurilor" pentru a cloci și a naşte lumea, despre imaginarele „popoare de seminţe / presărate prin haos / în anotimpurile rodnicei fiinţe / și-ale renăscătorului repaos," se circumscrie unui spectacol al fantazării sale necurmate. Mitologia este verosimilă ca invenţiune metaforică, ca proiecţie a unui eu născător de lumi, planeți și galaxii. Hugolianismul său este structurat pe sufletul unui vizionar cosmic precum Eliade. Geneze din genuni, mituri care acoperă capetele lumii, istorii necunoscute de istorici, folclor ignorat de folcloriști, — aceasta este poezia mare a lui Ion Gheorghe. Mitologia sa lunatică și solară, tenebroasă și senină, fragmentară și haotică, lină sau agitată, sacră sau „scîrbavnică", invectivă sau parabolică are un univers propriu, nedisputat cu nici unul dintre poeții generației sale. Ion Gheorghe trebuie văzut cînd pe un tron înroşit, cînd dezbrăcat pînă la brîu în sudoarea muncii cîmpului, cînd un cititor de stele cutremurat de secretele vremii, cînd un agitator și un pătimaș contemporan al nostru.

AUREL MARTIN

PROLEGOMENE. MARIN SORESCU, ANA BLANDIANA, PETRE GHELMEZ, GABRIELA MELINESCU, CONSTANŢA BUZEA, ADRIAN PĂUNESCU, GEORGE ALBOIU, ILEANA MĂLĂNCIOIU. IOAN ALEXANDRU etc.*)

Oricît de unitară ar fi prin datele ei fundamentale, o epocă literară îşi are istoria ei. Ca succesiune de fenomene, de opţiuni, de reţineri, de confruntări, de aşezări şi reaşezări valorice, de predilecţii tematice, de iluzii sau certitudini estetice etc., etc. Anii postbelici cunosc şi ei această dialectică. Înregistrînd, în materie de poezie, mutaţii, salturi, succese şi neîmpliniri, modificări de perspectivă şi de obiect, de înţelegere a ideii de lirism şi de comunicare afectivă dintre cele mai interesante. Încît în planul orientării, luînd ca punct de plecare 1948, putem distinge cîteva momente caracteristice. Delimitările sînt, evident, aproximative, pentru că impulsurile temperamentale au colorat totdeauna personal natura gestului artistic.

Primul moment, durînd pînă prin 1956, are ca note distincte, paralele, obsesia realului şi explozia romantică. Obsesie care echivalează cu tentativa de a descifra frumosul în viaţa cotidiană, de a *cînta* această viaţă în devenirile ei ascendente, de a izola aspectele pozitive şi cele negative, de a le celebra pe cele dintîi şi de a le condamna pe celelalte. Portretul, instantaneul, schiţa versificată, poemul cu poantă, intenţia de a cultiva o poezie a profesiunilor de interes social sînt rodul unei atari atitudini. Rezultatele artistice n-au fost cele scontate. Din varii motive. O dată, din cauza unei rigide înţelegeri teoretice şi practice a conceptului de real. Confundat cu esenţa însăşi a existenţei. Şi nu ca stimul al inspiraţiei, ca punct de plecare şi de sosire al zborului poetic. Apoi, din cauza definirii simpliste a literaturii ca reflectare, nu ca transfigurare subiectivă a lumii. De unde, în genere, texte comune, ocazionale, schematice, lozincarde, descriptive, declarative, scrise uneori cu meşteşug, dar fără fior. Neîmplinită în această fază, obsesia realului, comună şi altor culturi, rămîne acută însă pe portativul poeziei postbelice şi în anii următori. Prin limpezirea conceptului de lirism îşi va cîştiga semnificaţia naturală. Eşecul provizoriu al celor fascinaţi de concretul

*) Fragment din lucrarea colectivă *Istoria literaturii române (pentru străinătate)*.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p.265—269, Bucureşti, 1974.

propriu-zis, mergînd pînă la reprimarea parnasiană a personalităţii, a compensat, în acest prim moment de ebuliţie a poeziei noi, prin recrudescenţa atitudinii romantice. În forme tradiţionale, desigur, dar cu mesaj inedit. Nu e vorba atît de o anume întoarcere spre sursele folclorice sau de relevare extatică, prin intermediul poemului epic, a modelelor exemplare, din trecut sau din actualitate, cît de transgresarea în parareal a imaginii ideale. Mitul devine un aliat. Nu întîmplător Prometeu ajunge un simbol al eforturilor contemporane de desprindere din lanţuri milenare. Într-un poem semnat de Mihu Dragomir, *Pe struna fulgerelor*, o întruchipare de azi a omului comunist care stăpîneşte natura, diriguindu-i forţele oarbe. Un Prometeu convertit în lumină. Prometeic e şi eroul lui Mihai Beniuc, care poartă incandescentă torţa, ca un înaintemergător. Soluţia lirică e oda, corelatul ei vizionar e visul, iar temeiul lor — umanismul socialist. Umanism care alimentează şi verbul lui Labiş, desfăşurat euforic în reprezentarea metaforică a „primelor iubiri", a candorilor adolescentine şi, prin replică, a refuzului de a accepta inerţia. Umanism care, nu la puţini, însemnează nu doar nădejdi şi certitudini, ci şi escaladarea a ceea ce istoria recentă înscrisese ca variantă tragică a destinului însuşi.

Momentul următor, încheiat relativ la începutul deceniului al VII-lea, elimină succesiv formulele aleatorii şi sensurile tematice limitative. Asistăm, dimpotrivă, la o lărgire progresivă a sferei de investigaţie lirică, la o desfacere a poeţilor spre miracolele lumii, la ipostazierea multiplă a spiritului uman, văzut în mişcările lui afective, ca spectru infinit. Postulatul goethean al personalităţii, nevoia de a avea timbru particular, de a privi spectacolul existenţial printr-un sistem de referinţe proprii începe să capete regim programatic. Semnalul îl dă Tudor Arghezi cu dioramaticul său poem sociogonic *Cîntare omului*. Dar şi Maria Banuş cu *La porţile raiului*, Mihai Beniuc cu *Inima bătrînului Vezuv*, Marcel Breslaşu cu *Dialectica poeziei*, Nina Cassian cu *Vîrstele anului*, A. E. Baconsky cu *Fluxul memoriei*. Dezlănţuire pasională, pe motive mitice, cu substrat erotic, revărsare de lave vulcanice, meditaţie asupra rostului artei, luciditate, percepţie ceremonială a universului însuşi. De fapt, în fiecare caz, tentativa de a desluşi ceea ce se află dincolo de aparenţă şi de a defrişa alte şi alte căi de apropiere intuitivă a esenţelor şi de definire a eului uman multilateral solicitat.

Tentativă aprofundată de ultimul deceniu, cînd numărul „vocilor" se înmulţeşte considerabil, iar aria tematică, modalităţile de expresie, unghiurile de percepţie emoţională, tipul de demers, limbajul ca atare refuză orice interdicţie. E un deceniu al metamorfozelor rapide şi al diversificărilor polimorfice. Al experimentului, dar şi al căutărilor interioare, al drumurilor fertile. Cînd reprezentanţi ai generaţiilor mai vechi îşi descoperă alte vîrste. Cînd Tudor Arghezi îşi modulează stihurile elegiac, Vasile Voiculescu se înfăţişează în haină renascentistă elogiind iubirea ca principiu vital, iar Lucian Blaga aduce laudă „mirabilei seminţe". Cînd Zaharia Stancu îşi fredonează cîntecul său şoptit, iar Mihai Beniuc colocviază cu materia şi cu visele. Cînd Virgil Teodorescu descifrează dimensiunile suprareale ale universului cotidian, Eugen Jebeleanu accentuează vocaţia umanităţii de a supravieţui, iar Radu Boureanu îşi desenează inima. Cînd Ion Bănuţă coboară în sine spre a-şi lumina demonul, iar Emil Botta tinde să surprindă constante ale condiţiei individuale. În

vreme ce Miron Radu Paraschivescu recurge la formule whitmaniene sau ovidiene, iar Dimitrie Stelaru rămîne prizonierul stărilor sufleteşti nedistilate. Maria Banuş şi Veronica Porumbacu trăiesc seducţia autoportretului liric, Nina Cassian, disciplinîndu-şi sau nu harfa, alege „spectacolul în aer liber", Ion Caraion priveşte necunoscutul din dosul ferestrelor, Geo Dumitrescu, ironic, persiflant, abordează spinoasele probleme ale zilei şi nopţii, Ştefan Aug. Doinaş, atras de întrebări eterne, le tratează neoclasic. Dominant la Ion Brad e sentimentul istoriei, la Vasile Nicolescu cel al viziunilor serafice, la Al. Andriţoiu rafinamentul alexandrin, la Aurel Rău stampa, iar la Leonid Dimov jocul lexical debordant. Prin Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ion Gheorghe, Cezar Baltag, Ioan Alexandru, Adrian Păunescu — spre a numi doar cîţiva exponenţi ai promoţiilor mai noi —, acelaşi deceniu aduce un spor de prospeţime. Poetul se luptă cu limitele, cu cuvintele, scrutează primordialul, mitizează şi demitizează, ia în dezbatere problemele cetăţii, ale eticii şi ale politicii, sensibilizează actualitatea.

Trei momente succesive, schiţate ca atare, fără a intra în detalii. Momente, prin firea lucrurilor, complexe. Diferenţiabile neîndoielnic, prin anume trăsături. Purtînd însă firesc însemnul epocii noastre, al cărei erou literar e omul. Inclusiv artistul. Intuit de poeţi, ca „homo faber", dar şi ca „homo ludens", făurind şi bucurîndu-se. Ca „homo militans", deci luptător, dar şi ca „homo aethicus", visînd autodesăvîrşirea. Ca „homo politicus", ca patriot, dar şi ca ins căruia nimic din ceea ce e intim omenesc nu-i este străin. Şi nu în ultimul rînd, ca „homo aestheticus", pentru care frumosul e o necesitate vitală. Unei asemenea policromii tematice îi corespunde progresiv şi una de ordin stilistic. De formulă artistică personală, înlesnită de dreptul şi datoria oricui de a-şi alege liber limbajul artistic adecvat temperamental. De unde coexistenţa, mai ales în ultimul timp, a gestului neoclasic şi al celui neoromantic, a soluţiei simboliste şi a celei suprarealiste, a căii folclorice şi a celei de alte obediente formale.

O literatură e conştiinţa unui popor. A unei colectivităţi naţionale. A spiritului ce o guvernează în diverse etape ale istoriei. Poezia postbelică e imaginea, în mişcare, a adevărurilor noastre contemporane, polarizînd deopotrivă inspiraţia poeţilor români sau a celor aparţinînd naţionalităţilor conlocuitoare. Dar, ca proces specific, şi rolul precursorilor. Al contactului cu valorile intrate în eternitate şi constituite ca model. Fără Eminescu, Coşbuc, Goga, Bacovia, Blaga, Pillat, Barbu şi alţii, a căror influenţă e iradiantă, succesele înregistrate de urmaşi sînt greu de presupus. Ca şi fără deschiderea liricii române actuale spre cea universală. Cum nu e de ignorat exemplul unor creatori de mare prestigiu care, traversînd epoci, au ştiut să rămînă vioara întîi şi în anii socialismului. Certificîndu-şi tinereţea prin adeziunea la prezent şi la noul destin, comunist, al naţiunii.

★

Lupta cu inerţia caracterizează, în planul atitudinii morale, şi poezia lui Marin Sorescu. Expresie a luciditătii şi a fanteziei, a intenţiei de a demonta mecanismele gîndirii tipizate şi de a apropia sensibilitatea poetică

de sensurile demistificante ale realității. Utilizînd mijloacele parodiei sau poemul cu poantă, alegoria sau versul golit de metafore, lirica de atmosferă sau cea cu pronunțate inflexiuni reflexive, limbajul oral sau cel construit din asociații insolite, Marin Sorescu propune o perspectivă demitizantă a lumii. În spiritul ironiei romantice. De la nivelul unei inteligențe care controlează spectacolul existențial cînd cu privirea lui Don Quijote, cînd cu aceea a lui Hamlet. Sau al unei imaginații capabile să îmbrățișeze cele mai diverse forme și fațete ale relației cotidiene dintre om și sine, dintre el și universul cosmic, dintre real și ideal, dintre adevăr și nonadevăr. Demolînd convenții, relevînd grotescul, umoristicul, natura absurdă a unor fenomene. Sugerînd, sub semnul tradiției umaniste, un unghi relativist de înțelegere a modului plurivalent de dimensionare subiectivă a orizonturilor și de ascultare a transcendentului. În *Moartea ceasului* sau în *Tinerețea lui Don Quijote*, și nu numai în aceste plachete, tentativa poetului e de a spori, prin nuanțare și, nu arareori, prin răsturnare, conștiința ideii de contradicție, în accepție comună, și de a desfășura, complementar, îndemnul la o optică, prin excelență cenzurativă, inaderentă la statutul condiției omenești existente. Demersul sorescian iese astfel de sub regimul consemnării și, trecînd prin cel al interpretării, se înscrie ca gest care deschide ferestrele cunoașterii filosofice și, ca problematică, arcuiește răscolitoare interogații privitoare la conceptul de esență, la raportul acesteia cu aparența, al timpului absolut cu cel concret, al nevoii de progres, de autodesăvîrșire, cu procesul de alienare prin abandonarea idealurilor etice. Întrebări pe care și le pune, feminin, la rîndu-i, Ana Blandiana, reluînd, în extaz sau în elegiac, circumstanțe lirice de obîrșie labișiană. Trăind mai întîi, în *Persoana întîia plural*, senzația unei frenetice și elementare încorporări în ritmurile unui vitalism universal, alimentat de principiul candorilor adolescentine; apoi, în *Călcîiul vulnerabil* și în *A treia taină*, descoperirea coeficientului moral al reprezentării prin evidențierea semnului negativ, nominalizat ca atare, cînd ca rău, cînd ca sterilitate, cînd ca moarte, oricum ca antonim al jubilației. Antonim înseriat într-un sistem care, fără a abhora sinceritatea vîrstei anterioare, o traversează la fel de pur și pe cea următoare, descifrînd, în diseminații, miracolul echilibrului, prin dramaticele confruntări ale valorilor. Bine-rău, în formulări sinecdotice revin ca laitmotiv nu numai la Ana Blandiana, ci și la numeroși colegi de promoție. Independent de tutela estetică sub care se mișcă. Împrejurare explicabilă prin tendința funciară a poetului român de a refuza evadarea în turnuri de ivoriu. Petre Ghelmez, în *Lynxul*, recurge și el la meditația pe teme etice. Felina silvestră fiind aici un simbol al primejdiei, al posibilului atentat, venit din zonele obscure, instinctuale, dar și o invitație la starea de veghe continuă, în apărarea ființei noastre spirituale și a setei firești de perfecțiune. La Gabriela Melinescu, în *Ceremonial de iarnă*, ethosul echivalează cu vocația de a arde pînă la incandescența flacării, pentru ca, în *Interiorul legii* sau în *Boala de origine divină*, el să cunoască febra distilărilor hiperboreene, a respingerii oricărei ipostaze de degradare. La Constanța Buzea (în *De pe pămînt*, *Norii*, *Agonice* sau *Coline*), dezbaterea absoarbe toate reliefurile afectivității, impunînd ca laitmotiv destinul femeii ca mamă, soție, iubită, metaforă a anilor deziderativi, calmi sau

melancolici. A vieții. Senine sau înnourate. Etică neîndoielnic în substanța ei, opțiunea tematică a lui Adrian Păunescu se colorează, mai ales în *Istoria unei secunde*, civic și politic. După ce, anterior, în *Fîntîna somnambulă* sau în *Mieii primi*, fascinat de istorie și de caracterologii, poetul vorbise de „asediul condiției umane", în termeni care aminteau obsesii labișiene. Temperament exploziv, retoric, iubitor de tirade, e nu o dată, și cu succes, nu poet de viziune, tulburat de dialectica materiei, a timpului și a ceea ce e dincolo de ele. Tărîm căruia îi caută misterele George Alboiu în *Cîmpia eternă*, furat de mirajul spațiilor nesfîrșite și al miturilor perpetuate. Cum e furată și Ileana Mălăncioiu în *Către Ieronim*, actualizînd poziția ritualurilor străvechi. Sau Gheorghe Pituț, pe urmele lui Blaga, în *Poarta cetății*, mărturisind apartenența la civilizația arhaic țărănească. Și el și alții, indiferent de pretextul liric, descind temerar în negura începuturilor, spre a lumina rădăcini ale unor tradiții de ordin etic, de soluție filosofică și de emanație specifică. O întoarcere la izvoare izbutește mai ales Ioan Alexandru, în *Cum să vă spun*, *Viața deocamdată*, *Infernul discutabil*, *Vina*, *Vămile pustiei* și în imnurile sale hölderliniene. Solicitat de „cosmosul primar", de aspectul teluric, elementar, dur, al mărturiilor conservate, de neliniștea materiei însăși, apoi de ținuturile fără hotare ale spiritului uman, eliberat și totuși încătușat, tinzînd să intre în contact cu absolutul, conștient că existența e infernală în chip relativ pentru că în zare se arată fantoma paradisului, în fine, de regăsirea echilibrului interior în înțelepciunea elenică și în miracolul mioritic. Mai mult ca oricare altul, Ioan Alexandru e un poet programatic care în fiecare volum parcurge trepte asumate ale demersului cognitiv. Punctul de plecare e constatarea. Percepția realistă concretistă a unei situații obiective. Urmează momentul provizoratului numit viață, apoi cel al descoperirii ideii de rău. Idee incertă, prin încărcăturile ei afective. Agravată ulterior de conștiința păcatului. Ceea ce, în orice sistem etic, adaugă sentimentul purgatoriului. Ispășirea. Purificarea. Idealul dezalienării. Traductibil, în intuiția lui Ioan Alexandru, prin asceză. Renunțînd adică la ispitele și servituțiile cotidianului. Țintind ancorarea la țărmul ultim al fericirii, prin cunoașterea totală. Pusă și aceasta prin aproximație, armonia universală, împlinirile individuale și cele colective configurîndu-se doar în varianta visului și a abstracțiunilor. Vis și abstragere cărora Ioan Alexandru le conferă metaforic relief, tatonînd esențialul în mit și noțiunea în obiect. Poet de excepție, greu de încadrat în vreo formulă, irumpe mereu ca un vulcan atras parcă de limpezimile firmamentului. Ca neoclasicii — de structurile apolinice ale Helladei.

EUGEN BARBU

G. CĂLINESCU*

Nu știu dacă nevoia de a scrie romane s-a ivit la Călinescu din mimetism. Ibrăileanu produsese *Adela*, Lovinescu, *Mite* și *Bălăuca*, Iorga, și el autor de istorii literare, săvîrșea drame istorice, jucate fără succes pe o scenă municipală; marele calofil Perpessicius a publicat frumoase versuri, dintre care unele memorabile; mai încoace, un feroce istoric literar ca Al. Piru a riscat să fie ricanat de întreaga pletoră de colegi pentru un roman scandalos, *Cearta*, contestat cu furie.

Dacă e să ne referim la zilele noastre, se mai poate vorbi despre un I. Negoițescu, critic și poet substanțial, într-o manieră ermetică, despre un Grigurcu, și el practicînd o lirică absconsă, de un Emil Manu, într-o bună formă poetică, pe linia tradițională, ușor melancolizat și așa mai departe...

Călinescu era, fără putință de tăgadă, un mare romancier și rămîn la părerea, a cărei paternitate nu mi-o asum, că autorul *Scrinului negru* va fi socotit peste veacuri cel puțin ca autorul celei mai senzaționale cărți epice românești, intitulate *Istoria literaturii române*. Să vă reamintesc portretul lui Iorga sau pe cel al lui Odobescu, finele detalii din alte capitole sau să ne întoarcem către memorabilele cărți despre Creangă și Eminescu (în capitolul respectiv nu intră monografiile despre Grigore Alexandrescu și Nicolae Filimon). Nuvelist, abordînd epoca pașoptistă cu virtuozitate în *Iubita lui N. Bălcescu* și *Catina damnatul* sau drama lui 1907 din *Noi vrem pămînt* (scrise după primele două romane: *Cartea nunții* și *Enigma Otiliei*), s-ar părea că G. Călinescu exersa între *Bietul Ioanide* și *Scrinul Negru* pentru un ciclu de romane care ar fi cuprins epoca noastră, marcată sever cronologic, dacă ne luăm după desfășurarea epică a numitelor povestiri, din care nu lipsește evocarea nici unui eveniment mai important din istoria noastră politică și socială. Să adăugăm că mai încoace au apărut sub semnătura redutabilei personalități un volum de versuri și unul de teatru, toate scrise manierist, ca tot ce făcea Călinescu în domeniul liric sau epic, într-o tonalitate inegalabilă, particulară.

Opera literară a lui Călinescu — trebuie spus de la început — este fructul unei lecturi intense, rămase între jalcane clasice. Ca unul care

---

* Fragment din *O istorie polemică și antologică a literaturii române de la origini pînă în prezent.*

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 271—279, București, 1974.

l-am iubit nespus pe marele nostru maestru nu putem să nu-i folosim metodele şi să trecem la autopsia influenţelor suferite. În lirică, el petrarchizează; dacă ne gîndim la imensa colportare de anecdote despre eroii *Scrinului negru* sau *Bietului Ioanide*, trebuie să facem o trimitere la Boccaccio; cînd Ioanide îşi justifică adulterele, discursul ţinut între pereţii casnici aduce cu o pagină din Marsilio Ficino; Călinescu în ipostazele de arhitect sau de rege (vezi *Teatrul* său), personaj egotist, îşi creează un decor italienizat în care lumea se comportă ceremonios, după un ritual livresc. Cine i-a vizitat casa din Florească poate să recunoască cu uşurinţă curtea şi interioarele descrise în *Ioanide*, dar la proporţii miniaturale. Nu lipseşte acel faimos Sfînt Gheorghe de pe tîmpla casei, de care s-a făcut atît caz, nici bazinul în care ar fi trebuit să tune ca în cartea susnumită suta de orgi de apă, nici scara crepusculară pe care urcai în dormitorul său (la capătul căreia ar fi trebuit să-l întîlneşti pe blîndul Hergot, suspinînd la violoncel) nu absentează. Faimoasele odăi împodobite cu planşe imaginînd teribile oraşe viitoare sînt numai nişte gravuri de o mare fineţe şi cîte un Petraşcu focos, dacă-mi aduc bine aminte. O nevoie de colosal domina sufletul său demiurgic. Ieşind pe ulicele cartierului Florească, descrise atît de plastic în *Scrinul negru*, şi întîlnind la vremea aceea „uriaşa" sală de sporturi, el se putea crede în Athena palaestrelor, la Florenţa, sau la Roma, unde-şi făcuse teribile studii în biblioteci pe care mai tinerii noştri cărturari le evită în favoarea bistrourilor sau a cluburilor oculte. O manifestaţie colectivă în cinstea lui 23 August îl determina să scrie ca Lorenzo de Medici, *Cîntece de carnaval*. Cînd Ioanide este persecutat de inconsecvenţele sale amoroase faţă de soţie, tată a doi copii, scrie în felul lui Leonardo da Vinci sfaturi către Tudorel şi Pica, de genul: *Nu căuta să fii genial. Nici nu ştim ce este geniul, abuzăm de acest cuvînt. Trebuie să treacă adesea sute de ani pentru ca o operă supravieţuind, să ateste că autorul ei a fost un geniu. Ar fi absurd să te sinucizi fiindcă nu poţi fi Aristotel sau Shakespeare.* Cînd Ioanide dă sentinţe filosofice meditînd la viitor şi scăpînd cîte un epitet enorm, parcă-l citim pe divinul pictor care scria în felul lui Călinescu, *avant la lettre*: *Acel ce discută invocînd o autoritate, nu face operă de geniu, ci mai curînd operă de memorie.* Ioanide, vorbindu-i ajutorului său Butoiescu, zis Botticelli, despre viitorul urbanisticei în socialism aminteşte de Morus sau Campanella; avatarurile micuţului prinţ Filip Hangerliu, care visează să fie zidar, deşi e un zeu al pianului, nu sînt ele un roman picaresc în sine care ar aduce cu *Viaţa lui Lazarillo de Tormes*? Cînd citim corespondenţa Caty Zănoagă — Ciocîrlan nu avem senzaţia unei reeditări a romanului epistolar atît de cunoscut ca gen, iar eroina nu este ea o Claudine a lui Colette, care demonstrează prin tot ce face şi gîndeşte că *amorul nu este un sentiment onorabil*? La sfîrşit, cînd Ioanide moralizează nu-l citim pe Voltaire sau cînd vedem banda de aristocraţi străbătînd maidanele Talciocului nu ne aflăm în plin Quevedo, care, după spusele autorului pe care-l studiem, *avea un condei savant şi jovial, iar eroii lui erau caricaturi umflate baroc*, ceea ce uşor se poate vedea încă din primele pagini ale romanului *Bietul Ioanide*. Şi pentru a nu mai lungi lista din dorinţa de a afişa erudiţii inutile, ce sînt numele eroilor acestor romane decît produse caragialeşti? Pomponescu, Gulimănescu, Hangerloaica, M-me Farfara, Panait Sufleţel etc., etc., totul însoţit de un şir memorabil de portrete şi de *o naraţie* (îl citäm din

nou pe Călinescu) *gotică de tip fantast*, pentru că aici am voit să ajungem, socotindu-l pe autor, înainte de toate, un scriitor, un realist, cum s-a spus de multe ori, nu atît barochist, pentru că este în mare parte, ci unul din familia lui Villiers de l'Isle-Adam, Barbey d'Aurevilly, sau, de ce nu, Pöe? Nu este Gavrilcea sau, şi mai bine spus, fratele său Remus, un fel de baron Saturn, *diletant al torturii*, la modul rocambolesc, un *redemptor*, iar torţionarii săi nişte familiari ai unei moderne Inchiziţii, îmbrăcaţi în cămăşi cafenii? Şi acele tenebroase întîlniri ale Mişcării, la care participă fiii lui Ioanide, nu sînt ele venite din aceeaşi literatură a crepusculului, cu toată încărcătura de mister, de ceremonial al faclelor, aprinse în peşteri, din care nu lipsesc măsurile wagneriene? Cînd expediate, cînd telegrafice, aceste scene cad în caricatură groasă, de pildă aceea a nunţii de la Pipera a lui Meme Hangerliu cu Gavrilcea, cînd se trage cu pistoalele, după bunul stil german, scenă reluată cu voluptate de autor, cînd acelaşi Remus Gavrilcea este trimis pe front şi distrează ofiţerimea nazistă cu aceeaşi precizie, exercitată asupra unor evreice goale ce servesc de ţintă de tir, ca la circ, într-un fel de bordei.

Vorbeam de un Călinescu fantast în aceste două romane şi, dacă ne gîndim bine, totul o demonstrează. Decorurile sînt explodate, transcrise la proporţii gigantice pentru timpul la care sînt raportate : totul e enorm, de la sălile Casei de cultură pînă la pieţele uriaşe de pe planşele arhitectului. Înseşi locuinţele pe care Ioanide, conform unei convenţii cu proprietarii respectivi, le locuieşte pe termene limitate au proporţii incredibile, par adevărate palate destinate miliardarilor într-un mediu în care casa habituală a fost totdeauna de nivel echilibrat, fără mari invenţiuni costisitoare (fireşte cu excepţii). Dacă mergem şi mai departe, teatrele lui Ioanide sînt adevărate arene, putînd să cuprindă inimaginabile mulţimi, descrierea baletului *Lacul lebedelor* de Ceaikovski în care dansează Cucly, ocupă un întreg capitol, de unde impresia unei desfăşurări coregrafice gigantice. Dar chiar personajele călinesciene suferă de dilatare. Femeile iubite de Ioanide sînt nişte amazoane pline de iniţiativă, planturoase, clădite din belşug, atletice, rubensiene, hrănite bine, umplînd încăperile. Într-un astfel de decor apariţia lui Panait Sufleţel este aceea a unui gnom. De unde retorismul lor, vorbirea gongorică, cu fraze lungi, pline de aluzii livreşti. Jurnalul lui Hagienuş, nebun, este o parafrază la Diogene Laertios, o abulie genială în care incursiunile lui Alexandru sînt interferate cu aluzii la realitatea anilor 1955—1960. O enormă onirie însoţeşte toate actele arhitectului, el este un vizionar setos de iluzie realizată, un consumator de viitor pe planşe. Cînd fiii lui pier în teribile catastrofe politice, Ioanide pare mirat cu totul de ceea ce se întîmplă în jurul său. O absenţă colosală însoţeşte existenţa sa familială. Doamna Ioanide este numai o prezenţă camaraderească la unele mese frugale, luate în goană, arhitectul dormind pe unde apucă sau coabitînd cu alte femei timp îndelungat, firesc, fără a provoca admonestări sau violenţe. Ioanide suferă de declamaţie histrionică, cum scrie Călinescu într-un loc. El este un agorafobic, persecutat de vidul ce trebuie umplut cu ceva, în speţă cu uzine, teatre, stadioane, universităţi. Ioanide ar fi un *cleric vagant*, disperat de a recunoaşte angoasa sa, care-l constrînge la muncă fizică pentru a gîndi mai puţin că există într-o civilizaţie plină de goluri. De unde nevoia de mirajele unor cetăţi fantastice ce se clădesc în *Scrinul*

negru, în termene record, cu o schelărie urieşească, cu un aparat omenesc, potenţial incredibil, fapt ce naşte un peisaj baroc, greu identificabil în spaţiul nostru actual, presimţit numai de anumite proiecte ambiţioase, cum ar fi ridicarea unei săli de sport la capătul bulevardului Cantemir, anunţat abia la sfîrşitul anului 1973 de municipalitatea Bucureştiului şi care ar aminti proiectele călinesciene din '53 şi '60, dacă ţinem seama de spaţiul rezervat (circa 200 de hectare de parcuri şi scări imense care duc spre un fel de mamelon de pămînt pe care va fi ridicată, în curînd, un fel de hală cu un acoperiş de forma pîntecului balenei care l-a înghiţit pe Iona) sau de proiectarea unui metrou bucureştean, şi el un vast labirint, susţinut pe coloane feniciene, cu săli în marmură, pline de statui şi magazine luxuriante, aşa cum descrie Călinescu metroul moscovit ce evocă hieratismul asiat la care tînjeşte în paginile romanelor *Bietul Ioanide* şi *Scrinul negru*. De ce un Călinescu fantast? Pentru că, aşa cum scrie chiar părintele romanelor amintite, *barocul e un tip utopic* şi dacă am cita din fascinanta carte a lui Marcel Brion *Arta fantastică* capitolul *spaţiilor neliniştite*, am recunoaşte universul călinescian. Ce scrie Brion? De vreme ce există fantome de oameni, de animale, înseamnă că pot exista şi fantome de edificii, fantome de oraşe, cel puţin sub formă de anticipaţii. Dacă ne-am referi la halucinaţiile celor ce au străbătut deşerturile şi au văzut în delirul lor fantome de aşezări omeneşti la orizont, murind mai curînd de nostalgia lor decît de setea persecutoare, am avea imaginea pomenitelor fantome de oraşe. În Mexic, mi s-a întîmplat să am asemenea viziuni în unele grădini în care senzaţia că aş mai fi trăit vreodată în ele era atît de prezentă încît mi se făcea frică, într-atît de familiare erau încăperile ce nu le văzusem niciodată, mobila, sunetele şi mirosurile emanate, toată acea aură care ne ascunde uneori realitatea şi obiectele, transportîndu-le în altă parte. Odată, la mare, pe o ploaie diluviană, am avut net senzaţia că hotelul *Palas* din Constanţa, înconjurat de valuri de apă venite dinspre larg şi de deasupra, ne transportă pe toţi spre centrul secret al Mării, într-o plutire lină şi plină de miraje. Am văzut, cum spuneam, oraşele încremenite ale Mexicului, aducînd atît de bine cu cele ale lui Marquez, în care timpul devine improbabil şi există posibilitatea unui veac de uitare. Nu este numai o fantezie, ci o realitate observată mai ales la orele de amiază cînd toate străzile sînt goale, iar zidurile macerate secret de soarele exotic, devin ireale. Simţeam atunci acel *spaţiu vacant* despre care vorbeşte acelaşi Brion, oraşele semănau cu acelea ale lui Chirico sau ale lui Monsù Desiderio, oraşe hărăzite vidului şi demonilor. La Ioanide această imagine delirantă a aşezărilor friabile, tremurînd de clătinarea coloanelor, este însuşită invers, friabilitatea lor se naşte din dinamica construcţiei, este posibil ca el să-şi fi ocupat vidul interior cu o febricitare a imaginaţiei. Ioanide e un vital, un rinascentist, clădind pe ruinele năvălite de cavalerii barbare, sanctuare, biblioteci silenţioase şi temple ale mişcării fizice, în care personajele sale colosale, atlete în maiouri albe, aruncă spre plafoane cercuri şi fac mişcări superbe de echilibrare a materiei stagnante. Nu lipseşte din vizionarismul acesta tenta babilonică eminesciană din nuvelele fiului Ipoteştilor. Ioanide construieşte pe un tărîm nisipos, imposibil de imaginat că ar suporta asemenea ziguraturi, dar tocmai prin această formidabilă imaginare a utopicului, arhitectul devine un personaj pöesc şi demonstrează

teza noastră. În soarele ardent al cîmpiei muntenești, înăbușite de valuri de praf, cu o vegetație obosită și fiartă în vipii solare teribile, Bucureștiul poate deveni o Alexandrie tîrzie, de tipul Durell, o agonică cetate în care mișună o lume și ea crepusculară, devorată de o revoluție care se așază neiertătoare în cămine, în universități și uzine și mai ales în conștiințe. Toată destrămarea fizică și morală a vechii societăți naște o melancolie vizionară și grandioasă, cum scria Brion, pentru că Ioanide al nostru, deși pare de o sănătate exacerbată, cel puțin după faptele sale, tip de roman behaviorist, tînjește după perfecțiune și se stinge de melancolie în stilul infanților. Moralmente, multe pagini din *Scrinul negru* aduc cu lenta moarte spirituală din *Ghepardul* lui Lampedusa. În decorul călinescian apar orașe transparente, construite numai în estimații, din materiale grele ca granitul, marmura, unde casele au peroane uriașe și curțile alei lungi, o vegetație adiacentă luxuriantă (dealtfel luxuriança domină și în decorul exotic argentinian în care se mișcă triunghiul Caty—Ciocîrlan—Francesco Oster, de stil holywoodian, anii '28), încăperi cu tavane înalte, încărcate de console și stucaturi, de gobelinuri în culori stinse, cămine colosale și cîini de rasă, uriași și ei, lenevind pe podele sau chiar acele acte de Far-West, cum ar fi rodeo-ul de la ranch-ul bogatului bancher. Fantastică în *Enigma Otiliei* era năvala de mascuri, de bivoli teribili, cum fantastică este migrația nebună a cailor sălbăticiți în pampă. Orașele fictive ale lui Ioanide sînt dominate de coloanele în care, cum scrie Brion, sînt plantate regimente întregi de statui, într-o gesticulație încremenită, rituală, dansantă. Dacă în unele tablouri, evocate de acesta din urmă, cum ar fi *Distrugerea Sodomei* de Bagnoli Sanfelice, aflat la Napole, sau *Incendiul Troiei* de la galeria Obelisco din Roma (posibil să fi fost văzute de Călinescu în timpul studiilor sale din Italia), domnește atmosfera de cataclism iminent, *sedimente de coșmaruri*, la Călinescu sentimentul profeției, al vizionarismului său face din descrierile orașelor și instituțiilor sale viitoare ceva stenic, pur și strălucitor. În *Scrinul negru* și în *Bietul Ioanide* presimțirea teribilă a destrucției materiei, a prăbușirii prin erodare, *înnebunirea edificiilor care s-ar autosfărîma, sinuciderea materiei, autodistrugerea formei*, cum scrie atît de frumos Brion, *vîrtejul nimicirii și acceptarea neantului, pămîntul zadarnic din care și aerul s-ar fi retras* sînt înlocuite cu o formidabilă viziune a muncii, cu o mișcare nemaipomenită a unei societăți care demolează tot ce amintește de un trecut regretabil, un regim sanitar, hotărît care ridică schele uriașe acolo unde erau numai bordeie și gunoaie.

Așadar, cine ar fi Ioanide? Un *individ clasic*, cum este descris chiar de Călinescu în celebrul său eseu *Clasicism, romantism, baroc*. Arhitectul nostru nu ar reprezenta decît „utopia unui om perfect sănătos trupește și sufletește, *normal* (slujind drept normă altora), deci *canonic*". Sexual, clasicul e un viril, calm, cugetat, trupește, spune tot Călinescu, e „mai mare", de o oarecare asprime lapidară. Eroul clasic ar fi un semizeu. Ca intelect, clasicul are o sensibilitate maioresciană prudentă, purificată prin logică. Ca sensibilitate, el se bucură de o mulțumire placidă, printr-o euforie cam primitivă. Starea normală a clasicului este o somnolență pastorală, o siestă la umbră, cu toată activitatea lui neîntreruptă, acele *pauze* inexplicabile cînd își abandonează familia și lucrările și se dedă la amoruri extraconjugale (vezi Sultana, Cucly și sora lui Mini, cu care

are lungi colocvii sentimentale, exprimate romantic prin îngenunchieri aproape ridicole, ori cuşaje executate rapid, prin surprindere, cu o lăcomie terifică). Ca ţinută, clasicul e decent. Moralitatea lui e regească, fără subtilităţi, fără „pundonor". Dragostea clasicului e senzuală, epocală, de speţă. Clasicul e special, caută „comerţul", conversaţia (dialogul fiind forma literară înalt clasică). El este abstract etniceşte (vezi şi numele Ioanide, sugerînd ascendenţe greceşti). Politiceşte, este prudent, neangajat (în cazul lui Ioanide, aproape absent, deşi în final el optează pentru socialism, dăruindu-se cu toate forţele). Forma de stat, pe care o agreează clasicul este în sens antic. Clasicului îi lipseşte preocuparea pentru existenţă (vezi absenţa lui Ioanide cînd mănîncă sau uită să mănînce). Mai poate fi observată o indiferenţă, o insensibilitate sau o lipsă de carietate a clasicului. El suferă de o mizantropie pedagogică; în opera lui, clasicul face apoteoza omului. Viaţa sa este inteligibilă, geometrică. Clasicul priveşte universalul, el are o experienţă livrescă, cunoaşte umanităţile; cultivă portretul moral; are un interes dogmatic pentru ceea ce poste fi înţeles, care-l duce spre etică şi politică (fapt care se întîmplă cu Ioanide). În materie religioasă, el este respectuos faţă de dogmă. Clasicul e calofil; venind vorba de eugenie, el are preocupări pentru o eugenie morală (deşi Ioanide priveşte cu destulă simpatie masele şi nu s-ar spune că militează pentru o aristocraţie spirituală). Clasicul ar fi un solar, ora lui este amiaza. Clima clasică (utopică) ar fi o primăvară meridională. Clasicul se simte oriunde într-o geografie abstractă, elenică. Sub aspect temporal, clasicul trăieşte într-un prezent etern, e un eleat (de unde senzaţia că Ioanide, deşi are copii mari, e tînăr şi pe el timpul nu-l marchează; senzaţia după lectura celor două romane rămînînd aceea că Ioanide nu a îmbătrînit). Clasicului îi lipseşte sentimentul naturii, pentru că în clasicism te izbeşte arhitectonicul, decorul unic (vezi surprizele lui Ioanide cînd merge la ţară şi descoperă viaţa elementară a ţăranului, lipsurile lui şi, mai ales, surpriza în faţa naturii (e vorba de ridicarea vilei Conţescu). Clasicul este un civilizat la rudiment. Nuanţînd, el trăieşte într-o lume ideală, statică şi mitologică; el suferă de incuriozitate (faţă de document); bea apă de izvor, lapte, vin de Falern sau mănîncă miere de Ibla (o, ce rafinament!). Clasicul e didactic, imită modelele, e preceptistic, poate fi şi formalist, tinde la conservarea formelor; pe fond didactic e alegoric, cultivă stările logice; el se complace în jocuri de inteligenţă, are *spirit*; formal e convenţional, didactic, epic, tragic, anacreontic.

Să vedem deci cum romancierul Călinescu aplică aceste principii asupra propriilor personaje. Trebuie spus că, la apariţie, *Bietul Ioanide* a făcut o mare vîlvă. Romanul circulase în manuscris cîţiva ani şi recoltase deja un public al lui care-l comenta şi-i făcuse faimă încă înainte de a intra sub teascurile tipografiei. Se spunea, şi de fapt acesta e adevărul, că *Ioanide* avea *chei*, adică referiri directe la persoane încă în viaţă, lucru ce nu a fost greu de depistat mai apoi. Lumea universitară a Ieşilor, poate, şi cîteva remarcabile personalităţi ale vieţii noastre publice formau societatea în care arhitectul, devenit celebru peste noapte, circula cu dezinvoltură. Ne aflăm în anul 1954 şi literatura noastră nu strălucea prin romane de mare răsunet. Se scriseseră cîteva cărţi notabile, cum ar fi *Desculţ*, dar mediul vechii aristocraţii nu se ilustrase cu un condei caustic şi precis. Este de semnalat faptul că mai mulţi colegi scriitori au atacat

frontal *Bietul Ioanide*, învinuindu-l pe Călinescu de retorism, caricatură şi în general de irealitate a mediului. După 20 de ani, la recitire, şi *Ioanide* şi *Scrinul negru* trădează un grotesc ce mai putea fi cenzurat, dar dacă judecăm cele două cărţi ca pe nişte producţii realiste ne înşelăm amarnic. Mai degrabă aceste două remarcabile opere pot fi puse sub semnul picarescului. Gîndiţi-vă numai la apariţia iniţială în cel de-al doilea roman a cetei de hăndrălăi nobiliari ce se fac văzuţi în capătul străzii Rahmaninov, ceată de hidalgoşi ramoliţi în care distingem pe prinţesa Hangerliu, îmbrăcată într-o scurteică de oaie, cu o tocă scurtă, acoperită cu o camilafcă ce-i dădea un aer de călugăriţă. Se sprijinea într-un baston, iar pantofii din picioare aveau tăieturi în rotocoale pentru evaziunea noduri-lor de la degete. Apocaliptica persoană era însoţită de un bărbat minimalizat de aerul ei tragic, de gestica cu imensul baston, ce ameninţa parcă cerul. Vecinul de marş era prinţul Valentin de Băleanu, monsenior, îmbrăcat într-o rasă de postav negru, cu pelerină. În picioare avea pantofi cu catarame şi talpă groasă, lustruiţi pînă la insulta ochiului, adică strălucind ca soarele. Prelatul catolic are în obraji o roşeaţă copilărească şi, comentează Călinescu, suferă de vanitatea de a fi tratat ca princepe, înfăţişarea-i mansuetă şi suavă îl face fragil, expus brutalităţii Hangerloaicăi. Trappistul trăise mai întîi în mînăstirile franceze sau în legaţiile de la Paris sau Madrid, Roma sau Londra, iar acum făcea figuraţie la o înmormîntare ilustră. Dacă pe sub veşmintele Hangerloaicăi în acest marş, remarcă Călinescu, trecea un foşnet satinos, monseniorul părea mereu sclivisit şi de o smerenie studiată, pentru că, deşi învechite, veşmintele erau curăţate şi lustruite cu o grijă pedantă. În rîndul al doilea este nominalizat în acest bizar convoi Filip, fiul Catyei Zănoagă, un băieţel de 12 ani, îmbrăcat în costum de marinar, condus de un bătrîn bărbos. Pe cap, copilul poartă o beretă de matelot iar în picioare cipici cu tălpi groase de pîslă. Însoţitorul nu este altul decît mareşalul Leon Cornescu, numit aşa pentru că o vreme fusese mareşal de palat, altfel poseda şi gradul de general de cavalerie. Deşi aristocrat, observă autorul, avea o purtare cordial populară, profesînd o admiraţie grandilocventă pentru orice om de vază, din politică sau literatură. Frecventa adunările publice, asculta cu smerenie cuvîntările, felicita pe oratori, făcea adică civilităţi, tapînd discret după aceea pe cei care posedau bani mai mulţi, fie oral, fie printr-o corespondenţă asiduă, într-o gotică de mînă. Ca îndeletniciri particulare era clavecinist şi pianist emerit, cînta Mozart ca un înger, dînd şi concerte vocale, la care lăcrima, dacă erau bucăţi sentimentale. Magnificele portrete sînt continuate cu o voluptate rară şi cine se îndoieşte că autorul lui *Ioanide* nu este un mare scriitor este rugat să recitească măcar acest capitol extraordinar. Cei din faţă sînt urmaţi de contesa Verner-Sternberg, acum profesoară particulară de franceză şi engleză, aristocrată baltică, trăită în Franţa şi Anglia, locuind în anii descrişi într-un subsol imund, laolaltă cu contele-hamal Iablonski şi cu fiica acestuia, Cucly, mai tîrziu amica lui Ioanide. Contesa e însoţită în acest convoi mortuar de către inginerul Antoine Hangerliu, căsătorit cu Şerica Băleanu, rudă cu monseniorul, vestită prin veleităţile ei princiare. Arborele genealogic al acestui Hangerliu dubios este stabilit cu maliţie de autor, descendentul avînd în familie o rudă cu numele de Costache Capgros, de profesie negustor. Se mai precizează că Şerica Băleanu nu-şi scrie

corespondența decît în franceză și că genul ei literar curent rămîne cugetarea, în societatea pe care o practică aceste cugetări fiind cunoscute sub titlul de „panseurile Șericăi". Pentru că era avidă de notorietate, provoca interviuri, făcea invitații, în special în mediul academic, sperînd să-l vadă pe Antoine academician. După căderea lui Antonescu și terminarea războiului, deși Șerica avea depozite de bani în străinătate și case în bulevard Haussmann, la Paris, starea lor materială (a ei și a lui Antoine) devine precară. Inginerul se face reparator de aparate de radio. Șerica, inaptă să fiarbă un ou sau să mătură, decade, se scofîlcește și poate fi identificată în convoiul descris cu atîta corozivitate, îmbrăcată într-o blană de leopard, aproape depilat, intrat într-o calviție ireversibilă. Lîngă Șerica se află Costică Prejbeanu, zis regele Vahtang, cu o barbă cotropitoare (observați epitetul colosal despre care scriam la începutul acestor rînduri) ceea ce-i dădea un aer de dandy neglijent și hirsut. Costică Prejbeanu este îmbrăcat și el într-un lung și larg dolman verde, poartă în picioare bocanci vînătorești, pușI de mult la păstru și scoși în vînzare ca și paltonul, în Talcioc, unde merge ades pentru mici negustorii, fără să plătească taxa de intrare. Mai în spate, precizează Călinescu, veneau un bărbat și o femeie de un aspect mizeros, și anume, Charles Adolphe Vasilevs-Lascaris și Zenaida Manu, zisă și Străchineasca. Bărbatul poartă șapcă și palton cadrilat dintr-o stofă întoarsă pe dos, în picioare, galoși umpluți cu hîrtie, legați de labe cu șireturi ca să nu cadă, pentru că înlăuntrul lor nu se află decît piciorul gol, neîncălțat în pantofi. Obrajii acestui Vasilevs sînt solzoși și roșii din cauza unei cuperoze. Fără o ascendență nobilă, inventînd-o, o importuna mereu pe madam Valsamaki-Farfara în căutarea unei rudenii bizantine. Însoțitoarea lui, Zenaida Manu, avea, scrie Călinescu, înfățișarea fără echivoc a unei cerșetoare curate. Era îmbrăcată în palton de pluș, cîrpit, cu ciorapi încăputați, purtînd pe cap o pălărie cloș care-i cădea peste ochi. Suferea de o trombolență a gîtului și părea slabă de minte. Semnul ei caracteristic era un săculeț lung de pînză în care purta în permanență o strachină. Zenaida locuia în spațiul unei rude, trăind din pomeni, din participări la nunți și înmormîntări, de unde pleca cu provizii în strachina ce-o însoțea în permanență. În al șaselea rînd al cortegiului este descris un alt aristocrat : Matei-Radu-Mircea-Gaston-Basarab, rudă cu Brîncovenii și Cantacuzinii, purtînd pe spate un acordeon *Höhner* și îmbrăcat într-o scurtă care-i dădea aspectul unui lucrător sau cîntăreț de bar. Fost as de raliuri, fost aviator, făcea acum caroserii sau monta motoare pe șasiuri. La prezentare, ca să se angajeze într-o uzină de reparat automobile, Matei se recomandă Matei Basarab, fapt care produce stupoare în rîndul personalului de la cadre, dar în cele din urmă, după producerea unei autobiografii, este angajat. Matei însoțește la această ceremonie pe Cucly, fata contelui refugiat Iablonski, blondă și corporală, de o frumusețe, zice Călinescu, strict facială. În spatele ei merge Dinu Gaittany, după care urmează doamna Valsamaki-Farfara și contele Iablonski, care din mers propune vinderea unui aragaz celor de pe strada Rahmaninov, urmați de generăleasa Cernicev, olandeză, căsătorită cu un finlandez și eșuată în România după revoluția bolșevică din 1917, actualmente trăind într-un fel de bordei, închiriind locuri virane pe care cultiva cartofi și zarzavaturi, hrănită de laptele unei capre, legate de o frînghie subțire, pe care o duce la păscut

în capătul străzii Ioniță Vornicul. Generăleasa mai avea o bicicletă cu care căra orice găsea pentru hrana caprei, resturi neîntrebuințate, talaș, rumeguș, coceni de porumb etc., etc.

Ne aflăm deci la înmormîntarea Catyei Zănoagă și ceata boierească mărșăluiește spre cimitirul Herăstrău, unde cadavrul în sicriu ieftin de brad este adus mai înainte cu o mașină. Se face slujba de înmormîntare și monseniorul rostește, după ritul gregorian, cuvinte latine în respectuoasa reculegere a celor de față. Suprem omagiu, înainte de a fi coborît pentru veșnicie în groapă, Caty este salutată de Matei Basarab, care intonează la acordeon cîntecul creol de leagăn *Ay, Ay, Ay*, care-i plăcea atît de mult Catyei, pe vremea amorului său cu Oster, bancherul argentinian. Există în toată această scenă o maliție excepțională, scriitura romancierului trezind invidii de nestăpînit celor ce știu să citească bine literatura. Memorabila scenă se încheie cu fixarea portretului lui Gaittany, care în fața asistenței aflate în plină pietate față de moartă, deși ninge cu fulgi mari, își face vînt cu ziarul „Scînteia", aferînd o indiferență politicoasă, după care, vechiul oportunist al tuturor regimurilor politice se urcă în limuzina pusă la dispoziție, tăindu-și din carnet cu o trăsătură energică, obligația mondenă pe care a dus-o cu bine la capăt. Restul asistenței se întoarce spre strada Rahmaninov pentru a o însoți pe prințesa Hangerliu care locuiește la data respectivă deasupra unui grajd mizer, într-un fel de colivie, urcînd energic o scară dreaptă și obositoare, de unde salută asistența ce se retrage respectuoasă, într-o tăcută absență.

POEZIA LUI G. CĂLINESCU*

MARCEL DUȚĂ

Strălucind în toate genurile literare, relevînd în fiecare operă interpretări originale, G. Călinescu este, în esență, prin viziunea sa totală, de o structură unitară, un poet. Evoluția creației sale, de o bogată diversitate, ne sugerează mai degrabă pasiunea artistului de investigare a lumii din variate unghiuri, decît ambiția cuprinderii a cît mai multor domenii. Biografia literară (Eminescu, Creangă, Alecsandrescu ș.a.) bazată pe documente, ca și exegeza operelor — este, în ultimă instanță, reconstituirea și descifrarea unor destine exemplare. Istoria literară, decretată „știință inefabilă", devine un experiment de analiză a relațiilor umane în curgerea secolelor, cu scopul separării în efemerul revolut a unor esențe de eternitate. Romanele sale nu sînt decît continuări, într-o altă modalitate, în contemporaneitate, a contemplației lumii, în devenirea ei neîntreruptă. Mărturia acestei pasiuni primordiale imperioase, care este observația, o constituie fulgurantele reflexe din acele nenumărate *cronici* de filosof, cînd metodic mizantrop, cînd programatic optimist — și care au sublimat, cel mai adesea, în poezie.

Toată această lume, întregul univers, se răsfrîng în același ochi dilatat de contemplație, în același spirit avid de cunoaștere, în aceeași conștiință răsucită în sine și dornică de înțelegere, în același suflet pur, însetat de frumos, în aceeași necesitate de absolut și etern, — care definesc substanțial pe poet.

G. Călinescu a debutat ca poet în 1926 — în „Universul literar" de sub direcția lui Perpessicius, la 19 decembrie, cu poezia *Nova mihi apparuit Beatrix*, deși încercase, probabil neconcludent, încă în 1919, la „Sburătorul" lui Lovinescu, unde în nr. 7 din 31 mai, D.N[anu] îl respingea ironic la „poșta redacției", trecînd totuși prea ușor peste un vers eminescian: „uitări ce se întind". În anul următor — 1927 — va mai publica, în „Viața literară", „Sinteza", „Universul literar" și chiar „Sburătorul", aproape o duzină de poezii (între care: *Preistorie*, *Metamorfoze*, *Ceasornicul*, *Inviolata aeternitas*), dar numai cea din urmă, sub titlul nou *Melancholie*, va trece în volumul de *Poesii* din 1937. Perioadei de 10 ani,

---

* Capitol din *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I — *Poezia*, în pregătire la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu".

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2. p. 281—288, București. 1974.

în care G. Călinescu nu mai publicase poezii separate, prin periodicele literare, i se va adăuga din nou o alta de 7 ani, pînă în 1944, cînd la 23 ianuarie, în „Vremea", apar 12 poeme. Apoi, după alți trei ani, din 1947, cînd și cînd, dar mai des ca înainte, G. Călinescu va publica poezii în „Caiet de poezie", „Revista fundațiilor regale", „Contemporanul", „Gazeta literară", „Steaua", „Luceafărul", pentru ca în 1963 să scoată volumul *Lauda lucrurilor*, cu mențiunea „poezii : 1938—1963". Această parcimonie a publicării poeziei sale dovedește la G. Călinescu o concepție critică, după care poetul nu se poate exprima pe sine, viziunea sa originală asupra lumii, decît în cicluri sau volume de poezii, mai exact — prin totalitatea creației sale poetice. În același timp, ritmicitatea semnalată, tot mai precipitată și mai imperioasă, ne revelă permanența vibrației lirice de-a lungul întregii sale vieți — pînă la poemul *Pămînt*, apărut în „Contemporanul" din chiar ziua stingerii artistului.

Avînd convingerea intimă, uneori mărturisită, că „elementul liric îi este (valabil ori nu) congenital", G. Călinescu a făcut din poezie un mod de exprimare tăinuită, rituală, unicul prin care se poate invoca misterul îndepărtatului Sirius sau amăgi hăul tantalic interior :

Ades în casa mea mă-nchid
Și plîng ca regele David...

(*Apă vie*)

Căci numai în sinceritatea liminară a solitudinii, în „secreta visare", poetul își simte „sufletul îndoit", dar și „spiritul de probleme fecund" ; e, în fond, o „situație metafizică", de slăbiciune în fața revelației puterilor nebănuite, de iubire îndurerată de prea multă puritate, de mizantropie din prea multă dragoste de oameni ; este, însă, și dovada unei contemplații *naive* (în sensul schillerian), a unui dialog permanent și esențial cu elementele universale :

La Pontul Euxin am fost să pun întrebări,
S-aud tumulte de mări
Și ca Ovid de pe mal
Să contemplu spumă și val.

(*Impostură*)

Metafora poetică este menită astfel, ca la Platon, mijlocirii orgoliosului miracol de contact originar al Cuvîntului, deși vîrtejul „cifrelor nebune" naște vertigii de apatică uimire existențială — ca în vechea *Cosmogonie* :

Clătitu-s-a-n beznă al mărilor pat
Și-n colțurile lumii trezit am țipat
Și-am picat în spume...
La țara cu pădurile sumbre
Populată de fum și de umbre
Unde cedrii se nasc ca un cînt
Și eu însumi nu știu cine sînt.

Pentru ca, mult mai tîrziu, la distanță de o viață de cugetare, încununat *cu gloria cîntării*, spiritul senect al poetului să se umbrească „smerit" de a nu fi aflat răspuns întrebării primordiale, constatînd că nu a făcut decît un pas, și acela spre adînc :

La piept pun brațele mănunchi,
La maica Lună îngenunchi
Cu teama de-a fi uns
Spre un țel de nepătruns.
(*Stcaua*)

Închizînd astfel un cerc inutil parcă, sentimentul ultim al poeziei călinesciene de contemplație universală nu este altul decît aceeași *melancholie* a începutului :

Arhanghelul plîngea pe puntea cristalină
Căci răspîndind efluvii de muzicalitate
A sferelor de aur procesiune lină
Aluneca în goluri fără finalitate.

Și totuși, o transformare transpare : este liniștea înțelepciunii consolatoare, ce se înfiripase demult, încă din imaginea terifiantă a *Geologiei* —

... pe o planetă oarbă de noroi
pe care-o roade-al fluviilor roi

— și în care gîndirea omenească nu-și găsea rațiunea existenței, înțelepciune al cărei ultim adevăr era chiar această totală integrare armonioasă în natură, în cosmos — nu numai a omului, prinzînd putere în brațe din flăcările soarelui, ferindu-se de fluxul umbros al lunii, amestecîndu-și părul și barba cu ierburile, prelungindu-și unghiile în pietre —, dar chiar integrarea civilizației create de om în ordinea universală — ca în acea progresivă *Electrificare* a camerei, a casei, a orașului, a țării, a pămîntului, prin succesive răsuciri de comutatoare :

Iar cînd pe cel mai mare îl mișcă-un inginer
Se-aprind luceafăr, lună și stele pe cer.

Situați într-un astfel de unghi al înțelegerii acestei poezii, — care a putut părea uneori că mimează diverse structuri poetice — cu referiri la clasicim, romantism, baroc, Elada, Ierusalim, China etc., fără să se distingă ceea ce era numai gest ritual, solemnitate integratoare, — auzim în orice melodie călinesciană un original „continuo" grav — în corul horațian de petrecere, și chiar în aria amoroasă a unui flaut :

Nu mă mustra prea tare,
Ce-acum am să rostesc
Sînt vorbe milenare :
Rozina, te iubesc.

Știu, astfel de cuvinte,
Tocite de vechime,
Le-alungă un om cuminte,
Dar mie-mi par sublime.

. . . . . .

Plutesc ca-ntr-o poveste
Cu-ndrăgostitul soare,
Formula asta este
Mereu fermecătoare.

. . . . . .

(*Nu mă mustra*)

E adevărat — poezia lui G. Călinescu presupune o îndelungată frecventare a multor structuri lirice, reclamă întinse cunoștințe mitologice, istorice, științifice ; dar cu acestea poemul călinescian capătă reverberații multiple, sugerează eternitatea sentimentului, a ideii, a situației, a eroului. Această dimensiune „livrescă" nu anulează întru nimic percepția pură originară ; dimpotrivă, o decantează de efemer, îi dă adîncimea conștiinței și superioritatea ironic-modernă a acceptării ; astfel, orice metaforă sau simbol, convenționale, ascund idei sensibilizate, orice variațiune pe o temă cunoscută nu este decît o disimulare a unui suflet complex care nu se mai poate „rupe" metodic de intelect. Nimic mai firesc pentru un artist autentic să nu sufere de „complexul culturii", — tot așa cum, atunci cînd trecuse prin „purgatoriul" literaturii române și constatase, ca și cronicarul din alt veac, că „nasc și la Moldova oameni", G. Călinescu voise să se vindece de un fals „complex de provincialism". Poezia izvorăște în fond din emoția în fața universului, a vieții ; iar G. Călinescu a simțit totdeauna în cărți pulsația vieții, iubindu-le chiar mai mult decît pe „unii oameni vii", mărturisind „un cult deosebit" pentru filosofi — prietenii meditațiilor mele" (— „Națiunea", 25 decembrie 1946).

Nu ne mai miră atunci că o banală tăiere de copaci în pădure trezește în sufletul poetului sentimente animiste, de compasiune, justificate mai profund de coborîrea finală în mitologie :

Cînd pe boltă se-aprinse și ultima stea
Văzui pe Diana cu mulți cîini după ea.
(*Brazii*)

Poezia lui G. Călinescu se structurează, în totalitatea ei, în cercuri concentrice care coboară în adîncime : cosmosul etern, omul efemer, erosul armonizator, arta glorifiantă.

Extazul cosmic, *lauda materiei*, își are sursa în armonia universală, în „infimul consonant", în unicitatea lumii sub infinita ei diversitate :

Ce este-n planetele șapte
Se-ascunde în elemente,
Bolta e stropită cu lapte,
În lapte-s de stele fragmente.
(*Lauda materiei*).

Universul apare însă antrenat într-o transformare eternă, dialectică, de care omul nu este scutit; el se înfrăţeşte astfel temporar cu regnurile animal, vegetal, mineral:

... ai mulţi strămoşi,
Prin *unghii* tu eşti rudă
Cu munţii cei stîncoşi,
Ai jad în *carnea* crudă.

Din algă, iarba groasă,
Jucînd în mări crispate,
Ai *coama* graţioasă
Ce-ţi cade lung pe spate.

Bunic ţi-este mamutul
Greoi la călcătură,
De monştrii vechi temutul,
Căci *fildeşi* ai în gură.
(*Genealogie dialectică*)

Din această concepţie a unicităţii materiei, a devenirii cosmice şi a armoniei universale, în care omul este integrat ca o sinteză ideală, chiar dacă efemeră, se naşte cîntecul călinescian de *laudă* continuă a lucrurilor, a naturii, a plantelor şi animalelor — în fond însă a omului ca şi a lumii create de el:

Materia studiind, din stîncă facem scrum,
Şi ţesături din fum,
Punînd în floră, faună şi zona minerală
O nouă rînduială.
(*Rînduiala nouă*)

Viziunea conchide temporar paradisiac şi într-un optimism total:

Adîncile probleme desface-le-va omul
Cu-ai raţiunii dinţi,
În veci inaccesibil nu va rămîne pomul
Sublimei cunoştinţi.
(*La un portret*)

Poezia călinesciană devine astfel o laudă entuziastă a frumuseţii universului, un elogiu al vieţii creatoare, al iscusinţei şi puterii nelimitate a omului. Ea celebrează în egală măsură soarele, zăpada, focul, trandafirul, ca şi ceasul, oglinda, fotoliile, şi greierii şi mistreţul, întreţine admiraţia pentru activitatea transformatoare a naturii — agricultura, silvicultura, industria. Căci contemplarea incită la meditaţie, dezvoltă simţul sublimului:

Mirosind trandafirul suav
Mă gîndesc la ceva veşnic şi grav...
(*Trandafirul*)

Dar, cum am remarcat deja, această înțelegere filosofică superioară și consolatoare, nu-l vindecă pe om de sentimentul melancolic al efemerității destinului său. Încadrat însă în armonia universală, omul este împăcat cu sine însuși în același echilibru — în consens eminescian, și grecesc în definitiv — prin erosul cosmic :

Ca un miner ieșit din mină
Mi-acopăr ochii la lumină,
Trec amețit printre colori,
Vederile mă dor de flori,
Mă mir flacăra din vatră
Și muntele sticlos de piatră,
Abia pot îndura
Cleștarul, marmura,
Oglinzile, zăpada,
Sideful, apa, spada
Dar cînd albastrele-ți safire
Privesc, îmi vin în fire.
(*Safire*)

Și astfel, hîrjoana amoroasă :

Tu ai crezut, se vede,
Că juri glumind și treci !
Oh ! ne-am legat pe veci.

— se transformă pe nesimțite în iubire statornică :

Cuvintele sînt spede,
Oricît de slabe încă
Inscripții fac și-n stîncă.

— se integrează mecanismului cosmic :

Din osie să scoți
Încerci, Til, în zadar,
Sistemul planetar.

— e, în ultimă instanță, o tentație a veșniciei :

Til, ce șoptim o dată
Se-aude pînă-n stele,
Trăim etern prin ele.
(*Statornicie*)

Erosul călinescian are, în același timp, sensul revolut naturist — ca la Eminescu, chemarea inițială („Otilia, hai sus pe cal") cufundînd perechea iubită în firescul universal, regenerator :

Sălbăticiunilor cu pliscuri
Le vom părea, cred, spețe noi,
Vom face drumul către piscuri
Cu păsările după noi.
(*Barba*)

Şi deşi imaginea ideală a iubitei este cult-angelică şi livresc-paradisiacă în reveriile infantile (*O, tu, cu ochi albaştri...*) mai tîrziu, la vîrsta epitalamică — variind între 15 ani (*Război troian rezumat*) şi 20 de ani (*Piatra filosofală*) — ea sugerează prima treaptă de viaţă a regnurilor, cea neconştientă, a „cărnurilor vegetale" (*Epitalam*). Faţă de această matrice primordială inertă, mirele apare ca un „primum movens", elementul conştient, „de taine ştiutor", închinînd imnuri pe melodii din *Cîntarea cîntărilor*, slăvind sacralitatea şi umanul, repetînd ritualuri milenare, necesare, de thaumaturgie :

Nainte de-a te trage-n alcovul plin de umbre,
În arca lui Noah,
Îţi voi cînta preludii pe clavicordii sumbre
Din Haendel şi din Bach.
(*Epitalam*)

Acest raport imperios firesc a putut uneori căpăta, şi prin concretitudine, metafore înşelătoare dacă sînt rupte de concepţia generală a erosului călinescian, îmbrăcînd un aspect patern nepermis :

De mult pe-al nostru crug
Eu aveam chip şi grai,
Vedeam solarul rug,
Iar tu, Til, nu erai.
(*Cu mîinile-amîndouă*)

De aceea, pentru înţelegerea *lirismului călinescian*, poezia sa trebuie cuprinsă în viziunea totală a artistului, conexiunile interne fiind — aşa cum s-a mai remarcat — multiple şi permanente. Astfel — viziunea mitologică antropomorfistă din *Neoromantică* o regăsim aproape identică în concepţia cosmologică din cutare cronică a mizantropului ; cîntarea fecundităţii din *Gnosă*, ca şi atmosfera din *Ghenca*, vor fi reluate, la modul epic, în *Cartea nunţii* ; nostalgia epopeii eroice, faţă cu timpurile moderne, din *Pedagogie*, va fi amplificată în ciclul *Cu gloria cîntării* ; pentru a nu mai aminti concepţia erotică a lirismului său răspîndit de-a lungul vieţii diurne din romane, îndeosebi în *Scrinul negru* ; sau elogiul transformării naturii de către om făcut şi de înţeleptul asiat Şun ; ca şi consonanţele imagistice ale poeziei lui G. Călinescu cu analizele critice din *Opera lui Eminescu*.

Poezia mai constituie însă pentru G. Călinescu şi un mod de afirmare a omului în relaţie cu natura, transformatoare ca orice altă activitate umană (*Eram bărbatul care...*, *Agricultură*), şi tentînd, alături de iubire, eternitatea prin glorie. Variaţiunile pe tema *fortuna labilis* sînt multe şi mereu tulburătoare, în opera lui Călinescu, încercînd, de fiecare dată, o pace consolatoare prin înţelegerea superior-filosofică. Dar cît de liniştitoare poate fi o astfel de conştiinţă într-o concepţie atotcuprinzătoare ? !

Tot universul nu este
Decît joc de mari curcubee,
În scripetul lumii celeste
Eu sînt aşezat pe-o scîntee.
(*Lauda materiei*)

De aceea, deseori, poetul, simțind gratuitatea actului său, are nostalgia unei activități constructive : s-ar fi vrut păstor, tăietor de lemne, agricultor ca Flaccus și Virgil, inginer, arhitect ca Ioanide... sau poate erou ca Ahile :

Destinul însă i-a fost altul, inexorabil :

Eheu ! Un timp imens de-Aheea mă desparte,
Am fost ursit de Chloto să dorm cu capu-n carte.
(*Chloto*)

Lirismul călinescian se răsucește astfel în sine, dureros, întunecat de „melancholia" filosofică, într-o rațiune tăinuită a existenței, spre un sens necunoscut, dar încontinuu nutrind dorința de a cuceri noi cetăți și de a ridica monumente, de a lăsa mărturii ale trecerii, fie și efemere :

Cînd mi-e teamă ca Siriu să nu explodeze
Și să nu-ngheațe soarele, e greu să dureze
Niște foi de hîrtie în mileniul cellalt.
Ca munții de cremene și de bazalt.
Dar ăsta-i unicul meu document, printr-un vers
Dovedesc că am existat cîndva în univers ;
Mi-am pus sufletul într-un caiet care-adie
Fragil ca balonul de păpădie.
(*Exegi monumentum*)

Poezia lui G. Călinescu are natura umbrei platoniciene — concretă, fără o materialitate reală, a cărei dimensiune nu este cea perceptibilă, și cu o aparență care dă numai un indiciu spre esența de dincolo.

„POETICELE" LUI G. CĂLINESCU

EMIL MANU

Dacă s-ar elabora o istorie a *artei poetice la români*, lucrare extrem de utilă pentru stadiul actual al culturii noastre, ar trebui să se înceapă cu traducerea din greceşte, despre versificaţie, a lui Costache Conachi, continuîndu-se cu: *Regulele sau gramatica poeziei*, tălmăcite de I. Eliad, Bucureşti, 1831; *Elemente de poetică retorică şi versificaţiune*, scrise de Timotei Cipariu, Blasiu, 1860; cu Mihail Străjanu, *Principii de estetică poetică*, Craiova, 1893; Gh. Adamescu, *Manual de poetică pentru şcolile româneşti*, Bucureşti, 1897; Traian Bratu, *Creaţiunea poetică cu deosebită privire asupra clasicilor germani*, Iaşi, 1909; Panait Cerna, *Die Gedankenlyrik*, Leipzig, 1913; Mihail Dragomirescu, *Teoria poeziei*, Bucureşti, 1927; Liviu Rusu, *Estetica poeziei lirice*, Bucureşti, 1937; dar şi cu alte lucrări mai recente, ca aceea semnată de Eugeniu Speranţia sau ca modernele comentarii ale lui Şt. Augustin Doinaş, Edgar Papu, Ion Biberi.

La aceste exegeze ar trebui adăugate elaborările mai libere semnate de poeţi ca Cezar Bolliac (*Despre poezie*), Ion Pillat (*Portrete lirice*), Mihai Beniuc (*Despre poezie*). Referinţe esenţiale (articole întregi) pot fi reţinute din eseurile lui Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Ion Barbu, Eugen Barbu etc.

Un loc aparte ocupă în această istorie literară lucrările lui Vladimir Streinu (*Versificaţia modernă* (1956) şi *Cursul de poetică* de la Universitatea din Bucureşti (din anul 1968—1969, întrerupt prin moartea profesorului) şi cele ale lui G. Călinescu. Tudor Vianu are, lucrul pare ciudat, mai puţine pagini de poetică propriu-zisă, încadrînd această disciplină, înţeleasă în sensul lui Valéry, în categoria mai largă a *esteticii*.

Toată opera lui G. Călinescu este intarsiată prin texte de *poetică*, unele reprezentînd principii şi idei pline de consecinţe pentru dezvoltarea poeziei noi, dar sediul bibliografic al materiei este cuprins în *Principiile de estetică* din 1939, în eseul *Ce este poezia?* publicat ca prefaţă la nr. 2 al *Caietului de poezie* apărut ca supliment al „Revistei Fundaţiilor" în februarie 1947, în *Universul poeziei* (editat în volum, sub îngrijirea lui Al. Piru, în 1971; pe baza unor texte din „Jurnalul literar" seria I, Iaşi, 1939, seria II, Bucureşti, 1948 (nr. 4—5) şi din „Vremea", 1948) şi în intervenţiile polemice din „Naţiunea", III, 1948, nr. 548, 554, 567.

Aşa cum arăta şi în prefaţa *Principiilor de estetică*, G. Călinescu nu a urmărit aici să facă istorie literară (deşi o face în mod implicit) ci

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 289-293, Bucureşti, 1974.

să se folosească de datele de istorie literară spre a clarifica „unele noțiuni de estetică poetică". Manualele și tratatele, observă criticul, au îndepărtat pe tineri de la speculația estetică. Spre deosebire de Tudor Vianu, care este un spirit *enciclopedic*, G. Călinescu, fără să renunțe la enciclopedismul condensat, rezolvă probleme generale, pornind de la cazuri particulare. Încă din 1938, prin *Cursul de poezie* de la Iași, G. Călinescu trăgea un semnal de alarmă într-o problemă fundamentală ce generase în Europa o criză a *esteticii*, pornind de la constatarea că cei mai mulți indivizi dintre cei mai inteligenți citesc cărți de poezie dintr-o plăcere psihologică și nu dintr-o plăcere estetică ; ei își găsesc în versurile citite, în mod coincident, propriile lor idei și sentimente, trăiesc, cu alte cuvinte, o stare de *frigiditate*, stare din care s-a născut estetica poetică, știința care ne ajută să cercetăm științific opera de artă poetică. De la început criticul se ridică împotriva *capodoperei*, care nu există obiectiv, ci numai ca stare particulară a unor entuziasme, a unor consensuri. Poetica ar fi o disciplină cu un obiect incert, inefabil — poezia, obiect pe care nu-l putem obiectiva, menținîndu-se în același timp în cadrul speculațiilor și trăindu-l emotiv. Pe Călinescu îl interesează în primul rînd definirea poeziei și aici se deosebește de esteticieni, pentru că e un agnostic. Criticul crede că numai profesorii o pot defini, numai slujitorii didactici „știu" ce este poezia. Esteticienii care ar încerca s-o definească trebuie să fie și poeți și atunci o vor defini prin imagini sau analogii. Jean Paul Richter, un nume de poet și estetician iubit de Călinescu, o definea ca o a doua lume ; și Ion Barbu o numea „joc secund". În definirea poeziei G. Călinescu este un spirit clasic, respingînd ideea de dicteu ilogic și de conglomerat de imagini frumoase în sine, sau, cu alte cuvinte, de sunete frumoase în sine. Poezia ar fi „un fenomen care începe abia cu apariția unei organizațiuni", unei structuri. Deci, G. Călinescu era structuralist încă din 1938, brevetînd ideea înaintea fanaticilor structuraliști de azi, care se cred inventatori absoluți ai metodei.

Ca să definească poezia, criticul o prezintă ca *fenomen* și recurge, în definirea fenomenului, la metodele istoriei literare ; descrierea și explicarea manifestelor poetice, analiza unor texte reprezentative, discutarea mărturisirilor autorilor. Curentele moderniste, și în special *dadaismul* și *futurismul*, îi dau ocazia să dezvolte două idei : a) Aceste exagerări metodice n-au dat nimic de seamă în cîmpul poeziei, dar au învățat pe poeți să se exprime mai liber. b) Emoțiile grave, solemne, au nevoie de oarecare *convenție* ca să fie asimilate, altfel produc rîsul.

În expresie călinesciană o poezie există pentru noi cînd o gîndim, poezia fiind „o liturghie, un ceremonial introdus în viață, fără să se confunde cu ea". În toate ocaziile G. Călinescu afirmă că *poezia nu e făcută să fie înțeleasă de toată lumea*, ea cere o anumită inițiere, adică un „sentiment al liturghiei". Mulți cititori gustă poezii, fără să le înțeleagă la modul estetic, rămînînd numai în planul psihologic al lucrurilor.

G. Călinescu ne dă în acest „curs de poezie" și prima definiție obiectivă a ermetismului, care nu e totuna cu dificultatea căutată. Unii poeți, prin siluirea gramaticii, printr-o aberantă tropicizare, prin dilatație verbală, ajung să nu mai fie percepuți în cadrul logic al lecturii ; ei cultivă, în fond, un fals ermetism. În stabilirea dificultății fixează mai multe cauze, printre care apelul la dicteul automatic (procedeu suprarealist),

apelul la vis (procedeu oniric), apelul la esenţe pure (poezia fără conţinut, fără anecdotă) etc. G. Călinescu nu neagă valoarea curentelor dificile (suprarealism, onirism, poezie pură), ci le caută o justificare, ajungînd şi la unele concluzii: purificarea intenţionată de conţinut a poeziei o scoate din sfera esteticii; esteticianul cere chiar emoţie în poezie, ca o condiţie a existenţei poeziei, dar nu o emoţie gratuită. Totul trebuie să fie *ceremonie* în această rezervaţie spirituală care e poezia.

Despre emoţia poetică există, în *Universul poeziei*, pagini extrem de moderne — acest gen de emoţie fiind un sentiment sui-generis, o *emoţie nepractică*. Gratuitatea poeziei ar consta în abdicarea de la orice scop de adaptare: „În termeni obişnuiţi, poezia nu ne învaţă, deci nu se cade să fie didactică, şi nu ne arată ce e bine şi ce e rău, deci nu trebuie să fie morală. Poezia nu instruieşte şi nu educă, ea e un pur exerciţiu spiritual". Ea are un rol pe plan social tocmai ca exerciţiu spiritual, prin emoţia pe care o oferă, în cadrul acestei ceremonii. Poeţii se joacă, spune criticul, comunicînd prin gesturi simbolice numai nevoia sufletului uman de a prinde sensul lumii. Şi totuşi, întregul *curs de estetică*, după trecerea în revistă a curentelor, nu reuşeşte să ajungă la o definiţie didactică a poeziei şi apelează la o analogie, la o imagine dintr-o poezie de Ion Barbu: „Ar trebui un cîntec încăpător precum / Foşnirea mătăsoasă a mărilor cu sare..." Blaga scria, cam în acelaşi timp, că „poezia e un izvor domesticit".

Dîndu-şi seama că fenomenul poetic nu poate fi definit ci numai *descris*, G. Călinescu nu spune ce este, ci *cum este poezia*. Întregul ciclu de eseuri din *Universul poeziei* face acest lucru, ne arată *cum este* poezia ca fenomen particular, nu ca stare universală. Citind printre rînduri îţi dai seama că esteticianul e împotriva conceptelor în poezie; cînd poetul e prea conştient că spune ceva în versuri, procesul creaţiei a încetat. Definiţia poeziei este reluată în 1947, în prefaţa *Caietului de poezie*, nr. 2, editat de „Revista Fundaţiilor" în 1947. Aici se întreabă *Ce este poezia?* Răspunsul e analogic; se dă un citat din Garcia Lorca, prin care se declară că nimeni nu ştie, în fond, ce este poezia, fiind o artă ce se abstrage „îmbrăţişării raţiunii"; rămînînd mai mult un fenomen straniu, fără şanse de pozitivare. În sistemul artelor, poezia e mai apropiată de muzică decît de literatură. Pentru fixarea în termeni a discuţiei citează pe Valéry, care considera poezia „o industrie stranie", un fabricat uman. Emoţia poeziei este, după G. Călinescu (trimiterea la Valéry este evidentă), o emoţie obţinută la rece, prin mijloace tehnice. Apropierea de muzică o făcea şi Valéry, regretînd că poezia nu are posibilităţile matematice ale muzicii, unde nu există posibilitatea confuziei şi dezordinei. Emoţiile produse de muzică se bazează pe o ordine intrinsecă; chiar dacă nu e gîndită de muzician în mod conştient, ordinea perfectă a unei partituri aminteşte de inconştienţa tehnică cu care păianjenul realizează capodopere geometrice, urzindu-şi plasele. În acest sens muzica, după expresia unui alt mare poet, a lui Rilke, se apropie de arhitectură, arhitectura fiind muzică solidificată.

G. Călinescu, concepînd poezia ca o artă *acustică*, consideră versificaţia ca element de bază în realizarea structurilor şi formelor poetice. Versificaţia ar deveni, în paralelă cu muzica, un sistem de acorduri. Acest articol, necuprins din păcate în culegerea *Universul poeziei*, dă cea mai plauzibilă definiţie a universului poetic, reluînd caracterul acustic al artei poetice şi adăugîndu-i *senzaţia de univers*, de „muzică de sfere", imagine

prin care anticii defineau poezia şi pe care romanticii au banalizat-o prin tipizare. G. Călinescu scrie în acest sens tot analogic : „Nu este poet acela care nu *cîntă*, care nu comunică legea acustică a universului său şi care nu ne spune, pe calea aceasta inefabilă, indirect, puterea lui plastică. Plăcerea superioară pe care o produce lirica vine din sentimentul că am pătruns într-un sistem complet. Subiectivitatea se interpretează aici ca privire a lucrurilor din partea subiectului muzical, surprins în plină facere, cu eludarea fenomenului în sine. De aceea marile sisteme filozofice sînt de un caracter poetic izbitor".

În poezie există, după G. Călinescu, o exacerbare sentimentală a *Eu*-lui ; numai în starea de vis sau în starea de inspiraţie (extragere din starea de veghe), „prin eliberarea din stringenţa legilor solare" poetul are sentimentul libertăţii creatoare ; poetul e *demiurg* numai sub regimul lunii, poeţii trebuie să fie lunatici.

Raportîndu-se la impostura poetică posibilă, G. Călinescu vorbeşte de mimarea poeziei : „Foarte adesea poeţii mai tineri greşesc prin aceea că neştiind, intuitiv, ce este poezia, încearcă a face ceea ce fac şi alţii, profesînd un mimetism steril, în care risipesc foarte mult talent. Poetul adevărat *aşteaptă* pînă ce sirenele culcate pe sferele sufletului său cîntă simfonic".

Dar toate aceste speculaţii devin gratuităţi absolute dacă nu ştim ce este poezia, ca să putem întocmi un caiet de precepte. Importanţa ideilor lui G. Călinescu constă în spiritul antidogmatic în care sînt exprimate. Astfel, criticul ajunge la convingerea că şi în situaţia în care un poet ar fi complet edificat asupra esenţei lirice, ar putea naşte poeme moarte, pentru că „şi natura visează forme extravagante care nu viază".

În 1958 G. Călinescu a scris despre cîţiva tineri poeţi, printre care Marin Sorescu şi Ion Horea. În eseul său despre poezia lui Ion Horea (*Probleme de poezie*, „Contemporanul", 20 decembrie 1958), se întreabă dacă „socialismul aduce o constrîngere şi o limitare poeziei?" Răspunsul devine o completare a ideilor expuse pînă acum : „Marxismul e o concepţie despre lume care călăuzeşte drumurile mari ale poetului, însă vibraţia lirică propriu-zisă, rezultînd din poziţia faţă de viaţă, nu s-a schimbat". Ca să convingă pe tineri că tematica actuală nu stînjeneşte inspiraţia, afirmă sentenţios : „Lui Puvis de Chavannes i se da un perete şi-o idee şi el picta fără nici un sentiment al constrîngerii" (*Cîteva instrucţiuni către colaboratori*, în „Naţiunea" III, nr. 554, 2 februarie 1948, p. 2).

În „Jurnalul literar" din 1939 (nr. 49, din 3 decembrie) cere poeţilor, în afara gustului şi talentului, cît mai multă cultură : „Noi vrem să promovăm o generaţie de poeţi culţi, cu multă cultură filozofică, estetică şi literară, care să fie conştienţi de natura spontaneităţii lor, şi să-şi definească propria poziţie artistică, fiind *aşa* sau *altfel*, motivat, ca-n toate marile literaturi". Această idee nu face nimic altceva decît să anticipeze discuţia despre socialism şi poezie. În această privinţă criticul afirmă că direcţia ideologică este una şi stilul, trăirea personală a raporturilor cu existenţa, intuiţiile strict poetice, sînt cu totul altceva. Într-unul din articolele citate, apărute în *Naţiunea*, lucrurile merg spre o explicitare şi mai convingătoare : „Noi facem deosebirea teoretică între ideologia directă şi ideologia prin ficţiune artistică [...]. Arta nu este ideologie pentru că nu uzează de idei ci de sunete, sentimente, culori". Poezie

marxistă ar însemna, după G. Călinescu, nu versificarea ideologiei marxiste, ci crearea unor opere poetice *raportate* la *sensul* ideologiei marxiste : „Arta nu mai este ideologie, însă realizează perfect ideologia socialistă. Acesta este rostul artei".

Într-o cronică din 1959 definește „timbrul liric" care nu poate da singur poezia. Personalitatea ingenuă a poetului ar constitui acest timbru. Ca să existe poezie, mai trebuiesc în plus teme, idei, emoții organizate. Într-o altă cronică din 1959 deschide o discuție directă de estetică socialistă, afirmînd că „arta este o ideologie specifică exprimată concret, spre deosebire de ideologia teoretică exprimată conceptual" („Contemporanul", 16 august 1959).

Se poate ușor observa că G. Călinescu nu se *revizuiește*, în sensul că renunță la unele principii mai vechi, ci se *completează*, adaptîndu-și concepția sa *despre poezie* la ideologia nouă a esteticii contemporane, la marxism. N-ar fi putut-o face dacă nu ar fi fost și în trecut un gînditor materialist. Așa se explică de ce esteticianul n-a mai fost acceptat de adepții unei estetici sociologiste care reduceau poezia la versificarea unor principii și nu la raportarea ei la principii, care confundau poezia cu anecdota și care descopereau o adevărată luptă de clasă între formă și conținut. Azi ne dăm seama că G. Călinescu a avut dreptate.

PAȘOPTISMUL ÎN ISTORIOGRAFIA LITERARĂ CONTEMPORANĂ

BUCUR ȚINCU

Evocarea revoluției pașoptiste a luat în fiecare an o îndreptățită amploare, dat fiind rolul ei de cotitură în viața națională din provinciile istorice românești, în cultura și literatura epocii, în mesajul ei permanent. Toate disciplinele umaniste și-au adus, mai ales în ultimul deceniu, contribuția lor în descoperirea unui 1848 cu multiple semnificații și mereu actual, considerat ca una din premisele dezvoltării noastre actuale, și cu care ne simțim deplin solidari. Istoria literară contemporană a avut ca unul din obiectivele de seamă ale cercetărilor ei, aspectul literar și ideologic al marelui eveniment, realizînd o nouă viziune a lui, pe care rîndurile de mai jos încearcă să o reflecte în tezele ei esențiale.

Ca fenomen cultural și ideologic, pașoptismul a preocupat toate generațiile intelectuale anterioare, de la Titu Maiorescu la gînditorii tradiționaliști și democrați, cu atitudini de respingere sau adeziune, el fiind unul dintre cele mai controversate curente din cursul dezvoltării noastre moderne. Nu intră în cadrul expunerii noastre înfățișarea discuțiilor din trecut asupra ideologiei pașoptiste (Maiorescu, Gherea, Iorga, Zeletin, C. Rădulescu-Motru, Aurel C. Popovici, E. Lovinescu, L. Pătrășcanu), a căror varietate și bogăție sînt considerabile.

Aceste discuții s-au centrat pe structura generală a pașoptismului, ideologică, politică și culturală, mai ales asupra controversatelor „forme fără fond", care durează de peste un secol, dar aproape deloc asupra problemelor literare ale pașoptismului.

Este meritul lui D. Popovici de a fi abordat problemele ideologiei literare ale pașoptismului sub forma unor studii asupra scriitorilor pașoptiști [1] și apoi asupra ideologiei romantismului românesc [2]. Istoriografia noastră actuală a vorbit chiar de un curent literar pașoptist, specific în literatura noastră, cu manifestări similare și în literatura unor popoare din sud-estul și centrul Europei, sîrbi, maghiari sau poloni, explicabile prin condițiile istorice comune [3].

[1] D. Popovici, *Cercetări de literatură română*, Cluj-Sibiu, 1944. Cuprinde elemente despre ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu, D. Bolintineanu, V. Alecsandri și Cezar Bolliac.

[2] D. Popovici, *Romantismul românesc*, Ed. Tineretului, 1969.

[3] Al. Dima, *Aspecte specifice românești ale curentelor literare internaționale*, în „Revista de istorie și teorie literară", nr. 1/1972.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 295–303, București. 1974.

–c. 1 275

G. C. Nicolescu scrie în mod explicit în 1961 despre *Curentul literar patruzecioptist* [4].

Ideologia literară pașoptistă a fost apoi studiată multilateral de către Paul Cornea în numeroase și substanțiale sinteze, care fac astăzi parte din bibliografia obligatorie a problemei, iar sub unele aspecte literare speciale, de alți cercetători ca G. C. Nicolescu, Alex. Duțu, Valeriu Ciobanu, Gh. Em. Marica.

Fenomen manifestat în toate provinciile istorice românești, pașoptismul n-a fost încă studiat în egală măsură în toate aceste provincii. Cel mai intens a fost studiat cel din Muntenia, Moldova și Transilvania sub aspecte multilaterale, cel din Banat numai sub aspect istoric [5], iar cel din Bucovina numai tangențial și sporadic. Este adevărat că Bucovina n-a participat direct la pașoptism, dar ea a fost un loc de refugiu pentru pașoptiștii persecutați, acolo fiind redactată și publicată lucrarea *Dorințele partidei naționale* a lui Kogălniceanu. Fenomenul post-pașoptist s-a manifestat însă prin gazeta „Bucovina" (1849—1850) a fraților George și Alex. Hurmuzachi, purtătoare de steag a ideilor pașoptiste de libertate și organ al vieții intelectuale românești de pretutindeni. În 1850 gazeta își încetează apariția, fiindcă intrarea ei a fost interzisă în Țările Române și persecutată în Transilvania de către regimurile reacționare instaurate acolo după înfrîngerea revoluției. Tot în Bucovina a militat în domeniul limbii și istoriei literare pașoptistul refugiat din Transilvania, Aron Pumnul, profesorul lui Eminescu, și urmașul acestuia, I. G. Sbiera, a cărui biografie a fost recent restaurată, pentru întîia oară, într-un studiu binevenit [6].

Noțiunea de pașoptism a fost definită ca mișcarea cultural-politică avînd repercusiuni în toate compartimentele de activitate spirituală, care ia naștere după răscoala lui Tudor Vladimirescu și se manifestă sub o formă conștientă de sine la „Dacia literară" în 1840 și la „Propășirea" în 1844, reflectînd pe plan ideologic lupta pentru emanciparea națională și reorganizarea burghezo-democratică a statului [7].

Locul pașoptismului în viața spirituală a tuturor provinciilor românești este organic. El continuă, amplifică și diversifică preocupările anterioare — ideologice, culturale și literare — de la iluminism și Școala ardeleană (1780—1830) și chiar mai vechi. „În ansamblu, scrie Paul Cornea, care se ocupă îndeosebi de pașoptismul din Țările Române — cultura și literatura epocii cristalizează o ideologie național-burgheză, dezvoltînd, fără discontinuitate, directivele spirituale ale epocii precedente" [8].

Această teză, amplu demonstrată, care înscrie pașoptismul, cum subliniase și D. Popovici, pe linia de continuitate a evoluției noastre spi-

---

[4] În „Limbă și literatură", nr. 5/1961.

[5] I. D. Suciu, *Revoluția de la 1848—1849 în Banat*, Ed. Academiei, 1968.

[6] I. G. Sbiera, *Povești și poezii populare românești*, ediție îngrijită și prefață de Pavel Țugui, Ed. Minerva, 1971.

[7] Paul Cornea, *Structura pașoptismului și obiectivele sale de luptă*, în „Viața românească", nr. 6/1968. Programul și obiectivele pașoptismului sînt explicate pe larg în altă lucrare a lui Paul Cornea, *O epocă luminoasă a literaturii române : epoca 1848. Origini. Program. Realizări. Limite*, în volumul *Studii de literatură română modernă*, E.P.L., 1962.

[8] Paul Cornea, *O epocă luminoasă...*

rituale, respinge de la sine aprecierile formulate decenii în șir de ideologia junimistă și cele posterioare aferente (sămănătorism, gîndirism), pentru care pașoptismul a însemnat discontinuitate, o operă de imitație, inițiatoare a „formelor fără fond". Dimpotrivă, literatura pașoptistă se înscrie în continuitatea unor aspirații și idei ale perioadei de după 1780. Între scriitorii Școlii ardelene și Chezarie de Rîmnic, Ienăchiță și Alecu Văcărescu, Alecu Beldiman și cei pașoptiști, „există o comunitate de principii fundamentale". Primii sunaseră deșteptarea, originea latină, demnitatea limbii naționale, traduceri, combaterea feudalismului și a fanariotismului. Pașoptiștii acționează de pe aceleași poziții majore, aducînd bagajul spiritual al deceniilor secolului al XIX-lea, dominat de liberalism și romantism. Deosebirile între generații sînt de grad, nu de natură [9]. Dacă în Apus s-a produs o ruptură între romantism și iluminism, la noi n-a existat o renegare a predecesorilor. „Generațiile se succed fără să se opună, aceleași idei circulă pe întreg teritoriul țărilor române, o voință comună solidarizează prezentul cu trecutul, pe românii de dincolo și dincoace de Carpați"[10].

În Franța, de exemplu, romantismul s-a opus iluminismului, deoarece revoluția burgheză biruise, pe cînd la noi, în toate provinciile românești, romantismul și iluminismul luptau în comun împotriva feudalismului.

Gîndirea socială și politică pașoptistă este categoric antifeudală. Radu Pantazi sintetizează astfel orientările ideologice ale mișcării de la 1848 : democrat-revoluționară, democrat-burgheză și conservatoare, stabilind pentru fiecare categorie caracteristicile definitorii și scriitorii care aparțin acestor categorii [11].

Aspectul care ne interesează în mod deosebit din pașoptism este însă cel al ideologiei literare.

Principiul esențial, dominant, al ideologiei literare pașoptiste este cel național. Națiunea este temelia întregii activități literare. Pentru înălțarea ei se combate oprimarea otomană, se relevă degradarea prezentului, se evocă originea romană și trecutul istoric național, se fortifică încrederea în viitor. Pașoptiștii au preconizat crearea unei culturi naționale și au demonstrat valoarea ei, ca și drumul de a o duce la înflorire, prin istorie, folclor și cultivarea limbii naționale. Principiile literare pașoptiste constituie programul „Daciei literare" — originalitatea națională în literatură prin inspirație pe bază istorică și folclorică — program dezvoltat și diversificat în toate publicațiile pașoptiste ulterioare [12].

---

[9] *Ibidem*, p. 109.

[10] Tratatul *Istoria literaturii române*, vol. II, p. 253 ; vezi și Paul Cornea, *Rădăcini luministe ale pașoptismului*, în *De la Gr. Alexandrescu la Eminescu. Aspecte. Fig uri. Idei*, E.P.L., 1966.

[11] Radu Pantazi, *Ideologia revoluției de la 1848 în Țările Române. Precizări cu privire la pozițiile și curentele ideologice și la raportul ideologie-cultură*, în culegerea *Curente și orientări în istoria filozofiei românești*, Ed. Academiei, 1967. Pentru gîndirea conservatoare din cadrul pașoptismului, vezi studiul lui Radu Tomoiagă : *Concepțiile conservatoare legitimiste de la 1848*, în aceeași culegere.

Asupra infuziei ideilor socialist-utopice în rîndurile generației literare de la 1848 vezi studiile lui D. Popovici, *Cezar Bolliac. Romantism și socialism în definiția poeziei*, în *Studii de literatură română*, 1944 și *Educația socială a generației de la 1848*, în „Steaua", nr. 1/1966 (articol postum).

[12] Paul Cornea, *De la Grigore Alexandrescu la Eminescu. Aspecte. Figuri. Idei*, EPL, 1966.

O altă particularitate a literaturii pașoptiste, relevată de toți cercetătorii curentului, a constituit-o militantismul ei în spirit național și democratic, trăsătură moștenită din ideologia iluministă. Pașoptiștii sînt artiști cetățeni care folosesc literatura pentru a-și propaga ideile. Ei consideră scrisul ca avînd o sarcină educativă și cetățenească. „Talentul obligă" — scria V. Alecsandri. El înseamnă anagajare și responsabilitate socială și națională. G. Bolliac și Andrei Mureșanu au subliniat mereu misiunea luptătoare a actului poetic. „Pașoptiștii, ca și predecesorii lor, își simțeau vocația de pedagogi și practicau literatura ca o predică" [13]. De aici, tematica patriotică în opera lor, iubirea de țară, simpatia pentru clasele dezmoștenite, mai ales pentru țărănime, pentru haiduci ca eroi populari, răzbunători ai suferințelor celor mulți. G. C. Nicolescu scria în studiul citat: „*Clăcașul* lui Boliac pune în lumină noile caracteristici ale criticii sociale în literatură: o mare ascuțime, o mare violență, amenințarea plină de sfidare" [14].

Caracterul militant și pedagogic al literaturii n-a însemnat însă lipsă de preocupare pentru valorile literare.

Pașoptismul literar nu are o estetică unitară, el este eclectic. Romantismul este dominant, dar coexistă cu tendințele clasice preromantice și realiste, care se juxtapun și se întrepătrund în diferite realizări literare. În teorie predomină clasicismul, în creație, tendința romantică. Opera lui Eliade este un exemplu de coexistență a celor două atitudini. Teoria era însă în întîrziere față de creație, care nu se conduce după canoane. Speciile literare clasice — fabula, satira, epistola — coexistă cu meditația lamartiniană, lirica socială, balada eroică, romanul istoric. Modalitatea proeminentă este lirica avînd versul fluid și proaspăt al poeziei lui Alecsandri, asemănător celui popular, înlocuind versul lung și greoi al lui Asachi sau C. Conachi. Culoarea locală ca principiu de bază al romantismului orientează tematica pașoptiștilor în spiritul formulat de Kogălniceanu în „Dacia literară", sub influența lui Herder și Karamzin [15]. Folclorul e apreciat prin valoarea lui documentară, propagandistică și estetică, în sensul de viguros, durabil, pur și necorupt. Prea puțini au văzut în el o sursă de mitologie. „Însemnătatea principală a pașoptismului pe tărîm literar rămîne totuși, mai presus de orice considerent, autohtonizarea inspirației, îndrumarea ei spre realitatea locală, spre apropierea de popor, de spiritualitatea și trebuințele sale. În felul acesta el a ajutat-o să scape de sub imperiul mimetismului, să descopere propriul fel de a fi și să devină din neproductivă, creatoare" [16].

O preocupare statornică a pașoptiștilor a fost înființarea teatrului național, conceput ca instituție de îndreptare a moravurilor. Se creează

---

[13] *Gîndirea românească în epoca pașoptistă 1830—1860.* Antologie, studiu și bibliografie de Paul Cornea, text stabilit, note și medalioane biografice de Mihai Zamfir, 2 vol., E.P.L., 1968—1969.

[14] G. C. Nicolescu, *Curentul literar patruzecioptist.* în „Limbă și literatură", nr. 5. Asupra concepției despre poezie la Cezar Bolliac, vezi D. Popovici, *Cezar Bolliac. Romantism și socialism în definiția poeziei,* în *Studii de literatură română,* 1944.

[15] D. Popovici, *Concepția istorică a lui M. Kogălniceanu* (1940); Idem, *Romantismul românesc,* Ed. Tineretului, 1969, p. 79—80; Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Herder și pașoptiști români,* în *Sinteze. Valori și echivalențe umanistice.* Ed. Minereu, 1973.

[16] Paul Cornea, *O pagină luminoasă,* p. 32.

un teatru original de comedie, cu finalitate morală și politică, prin *Iorgu de la Sadagura* (1844) și *Iașii în carnaval* (1845), ambele de V. Alecsandri. El se îndreaptă spre realitățile românești, spre viața locală, alături de satiră, epistolă și fabulă, toate constituind punctul de plecare pentru ceea ce va fi, cu timpul, realismul critic al literaturii române [17].

În problema mult discutată în cursul timpului a originalității pașoptismului literar, interpretarea este în deplin acord cu concluziile actuale ale comparatismului literar și ale sociologiei culturii.

Ca și Ibrăileanu cu cîteva decenii în urmă, Paul Cornea pune în lumină rolul stimulator, dar nu determinant, al influențelor externe în procesul de sincronizare cu Europa, mai ales cu Franța, arătînd, ca și în *Originile romantismului românesc* (Ed. Minerva, 1972), că modelele străine au fost selectate și integrate în funcție de nevoile și posibilitățile concrete naționale. Autorii străini preferați de pașoptiști au fost Hugo, Lamartine, Béranger, Michelet, Lamennais, a căror literatură militantă s-a impus la noi, fiindcă era în concordanță cu solicitările naționale. Factorii interni au determinat opțiunile între anumite valori literare, deopotrivă la modă, și adoptarea modelelor literare din afară. Scriitorii au luat aceste modele drept ferment, le-au asimilat creator, le-au incorporat unei viziuni proprii despre lume [18].

Traducerile și prelucrările pașoptiștilor, deși numeroase, nu contrazic, ci întăresc apelul și voința de originalitate. Sensul pașoptismului rămîne în esența lui promovarea valențelor proprii spiritului românesc, accentuarea necesității culturii naționale prin istorie, folclor și filologie. Pașoptismul a promovat spiritul național în literatură — dar a ținut seama și de „ideile și propășirile timpului de față", cum cerea Kogălniceanu.

Romantismul nostru pașoptist are un caracter deosebit de cel apusean, fiind constructiv și optimist. Romantica de tip depresiv, intimist, străbătută de tînguirea pentru un trecut ireversibil, apare doar ca o etapă în drumul creator al unor scriitori, depășită odată cu maturitatea lor literară. Tipul lui René sau Adolphe nu există în literatura vremii. Numai după înfrîngerea revoluției apare nota intimă, melancolică și înduioșătoare, fără a aluneca în disperare și pesimism sistematic (Radu Ionescu, G. Crețeanu, Al. Sihleanu) [19].

Alte coordonate esențiale ale culturii, literaturii și mentalității din perioada pașoptistă au fost puse în lumină de către Alex. Duțu [20]. Pașoptismul este apreciat de autor ca o mutație de structură în mentalitatea intelectualilor epocii, îndeosebi a scriitorilor, produsă prin idealurile lui elevate, naționale și sociale. Creația literară devine dependentă de imperativele momentului. Marii și micii scriitori sînt conștienți că participă la un act istoric, scrisul lor devenind o parte dintr-o manifestare generală pe planul vieții spirituale, naționale și europene. Este o renaștere într-o Europă impregnată de romantism.

---

[17] D. Popovici, *Romantismul românesc.*

[18] Paul Cornea, *O epocă luminoasă...*

[19] Paul Cornea, *O epocă luminoasă...*

[20] Alex. Duțu, *Generația de la 1848 în viața literară a țării*, în *Explorări în istoria literaturii române*, E.P.L., 1969.

Cărturarul se simte „o voce" a poporului, el revendică schimbări politice și sociale pentru masa întreagă a poporului, în calitate de „cetățean al națiunii", afirmîndu-și totodată propriul său eu.

O altă caracteristică a fenomenului pașoptist, relevată de către Alex. Duțu, este ponderea cuvîntului scris, care devine hotărîtoare în dialogul cultural. Circulația cărții devine unul din fenomenele caracteristice ale epocii, spre deosebire de secolul precedent, cînd cărțile tipărite erau puține. Manuscrisele continuă să circule, dar opera tipărită predomină. Se inițiază colecții pentru a se evita lectura la întîmplare. Mișcarea literară este conștient orientată. Se creează *Asociația pentru înaintarea literaturii* (1845) de către C. Filipescu, Șt. Golescu și I. Voinescu, se inițiază *Biblioteca universală* a lui Eliade și *Mica bibliotecă enciclopedică* a lui I. Negulici. Se face apel la susținerea tipăriturilor.

Literaturile străine intră masiv în circuitul cultural, prin traduceri de autori reprezentativi: Shakespeare, Dante, Cervantes, Hugo, Lamartine ș.a.

Revistele și ziarele, mai ales „Curierul", „Albina", „Gazeta Transilvaniei" și „Foaie pentru minte, inimă și literatură" aduc transformări adînci în spiritul public, ele difuzînd literatura universală și cea românească din toate provinciile românești; „Hotarele dintre cele trei provincii nu mai sînt luate în seamă, viața literară este privită în ansamblu, într-o mișcare literară unitară" (p. 124).

Substanța spirituală a pașoptistului este apreciată ca o fuziune între fondul autohton, hotărîtor, și cel provenit din Apus, prin educație și cultură. Ponderea acordată creației folclorice de către pașoptiști a menținut mișcarea literară pe făgașul specificului național, asigurîr du-continuitatea și fixînd cadrul în care s-a dezvoltat literatura în deceniile următoare. Scriitorii neangajați în mișcarea pașoptistă n-au supraviețuit, ca și cei prea legați de trecut [21].

Un aspect parțial, dar caracteristic, al pașoptismului reflectat în literatură l-a analizat Valeriu Ciobanu [22], studiul lui meritînd o consemnare pozitivă pentru valoarea lui documentară. El demonstrează că o critică a bonjurismului nu este cuprinsă numai în opera lui Alecsandri, cea mai cunoscută în această privință, ci și în cea a lui Kogălniceanu, A. Russo, C. Faca, Gr. Alexandrescu, A. Donici, C. Stamati, C. Negruzzi și C. Bălăcescu. Satira bonjurismului constituie — după D. Popovici — un aspect al luptei între străin și local și deschide calea realismului în literatura noastră. C. Bălăcescu aduce în comedie personaje locale și atmosferă locală. Apărută scurt timp după *Iorgu de la Sadagura*, „ea aducea critica socială și constituia astfel o nouă treaptă către ceea ce avea să fie mai tîrziu Caragiale" [23].

---

[21] Al. Duțu amplifică analiza pașoptismului literar și cultural într-o lucrare ulterioară, *Sinteză și originalitate în cultura română*, cap. *Romantismul pașoptist* (p. 168—209). Ed. Enciclopedică, 1972.

[22] Valeriu Ciobanu, *Satira bonjurismului în literatura rusă și română*, în „Limbă și literatură", II, 1956, p. 61—88.

[23] D. Popovici, *Romantismul românesc*, 969.

Pașoptismul din Transilvania și Banat a beneficiat în trecut de o bogată literatură istorică, dar mai puțin sub aspect literar, cu excepția Școlii ardelene, care a fost mai mult studiată. Se cuvin menționate monografiile din trecut ale lui G. Bogdan-Duică despre Simion Bărnuțiu (1924) și Eftimie Murgu (1937).

În ultimul deceniu, personalitățile și ideologia pașoptistă au fost intens cercetate în valoroase monografii sau studii introductive despre G. Barițiu [24], Simion Bărnuțiu [25] și E. Murgu, opera acestuia din urmă fiind publicată pentru întîia oară în întregime, beneficiind de o ediție critică competentă [26].

Pașoptismul din Transilvania în toate aspectele lui a făcut obiectul unei valoroase monografii colective, care a beneficiat de îndrumarea și coordonarea pozitivă a istoricului literar și sociologului George Em. Marica [27]. Monografia tratează toată gama preocupărilor și realizărilor pașoptismului ardelean și bănățean în filozofie, istorie, filologie, științele naturii, literatură, teatru, artă și presă, gîndirea economică și cea social-politică, între 1825—1850.

Printre esențialele și durabilele realizări ale pașoptiștilor ardeleni, ca și ale celor din Țările Române, este subliniată crearea presei literare și politice, începînd cu „Biblioteca românească" din 1827, apoi „Foaia" și „Gazeta Transilvaniei" din 1838 și numeroasele foi ale revoluției, toate avînd un rol istoric în susținerea conștiinței naționale și democratice și a preocupărilor literare. Ne vom opri numai asupra acestora din urmă.

Centrul vieții literare românești la începutul secolului trecut era în Muntenia și Moldova, mișcarea literară din Transilvania fiind puțin intensă, handicapată de latinism. Budai-Deleanu era necunoscut atunci, iar Țichindeal, Barac și V. Aron n-au putut pune bazele unei atmosfere literare. Promovarea literaturii s-a făcut mai ales prin *Foaia* de la Brașov, în care era difuzată creația originală, cea din Principate și traducerile din literatura germană, engleză, italiană, dar mai ales franceză [28]. Au fost cultivate toate genurile literare sub semnul clasicismului și romantismului, mai ales în slujba idealurilor sociale și naționale spre care era îndreptată creația literară. Poezia a fost genul cel mai cultivat, reflex al atmosferei preromantice și romantice. Pe lîngă cîntece, balade, elegii, meditații, marșuri, „Foaia" publică epopei (fragmente), imnuri, fabule, satire, adică opere de factură clasică. Ca proză, se publică meditații, legende istorice, nuvele, alegorii, istorioare morale. Majoritatea o dețin, în ambele cazuri, creațiile inspirate de sensibilitatea romantică. G. Barițiu se plîngea la 1848 de numărul prea mare de poezii pe care le primea spre

---

[24] V. Netea, *G. Barițiu, viața și activitatea*, Ed. științifică, 1966.

[25] D. Ghișe și P. Teodor, *Contribuții la cunoașterea activității filozofice a lui Simion Bărnuțiu*, în „Revista de filozofie", nr. 3/1964; Radu Pantazi, *Simion Bărnuțiu, opera și gîndirea*, Ed. științifică, 1967; Miron Constantinescu, *Idées avancées dans l'œvre de Simion Bărnuțiu*, în *Sur quelques problèmes d'histoire*, 1966.

[26] Eftimie Murgu, *Scrieri*, ediție îngrijită, cu o introducere și note de I. D. Suciu, E.P.L., 1969.

[27] G. Em. Marica, Iosif Hajos, Călina Mare, Constantin Rusu, *Ideologia generației române de la 1848 în Transilvania*, Ed. Politică, 1968.

[28] Vezi Gh. Em. Marica, *Foaie pentru minte, inimă și literatură, Bibliografie analitică, cu un studiu monografic*, E.P.L., 1969.

publicare. Preocupările de teorie literară și de estetică se concentrează pe modelele clasice, fiind susținute de către V. Pop, P. Vasici, T. Cipariu, G. Bariţiu, A. Mureşanu, I. Rusu, Codru-Drăguşanu, I. Mani, Tincu-Velea. Beletristica ardeleană participă la opera de înnoire a vremii, mai întîi prin cultul luminilor și tendința didactică. „Foaia" de la Brașov condamnă superstițiile, prejudecățile, fanatismul, în folosul rațiunii chemată să controleze opiniile, fantezia, afectele.

Literatura are atitudini critice active în serviciul celor mai avansate revendicări social-politice, antifeudale. Este denunțată opresiunea națională și socială. Se face apel la redresarea poporului, se evocă trecutul și pămîntul natal prin cele mai înălțătoare tradiții patriotice. Expresia tematicii sociale și naționale în literatura pașoptistă ardeleană este Andrei Mureșanu [29]. Tendința militantă a beletristicii e nu numai în fondul ei, ci și în genurile preferate : fabula, satira, alegoria, meditația, balada patriotică, nuvela istorică.

Este accentuată năzuința de a se apropia de creația populară. G. Bariţiu îndeamnă încă din 1838 la culegerea folclorului.

Beletristica ardeleană are o tendință general românească. „Foaia" reproduce literatura românească de peste tot și totodată își asigură colaborări din toate provinciile istorice românești.

Fără să se estimeze exagerat valoarea literaturii pașoptiste ardelene, care a fost modestă, i se recunoaște meritul de a fi „creat cel puțin un climat favorabil beletristicii, deșteptînd gustul publicului pèntru fromos și stimulînd o serie de lucrări pregătitoare, fără de care nu s-ar fi putut dezvolta literatura română majoră din Transilvania de la sfîrșitul secolului trecut" (p. 116).

Generația din Transilvania de la 1848 are un mare merit și în materie de teatru. Ei i se datoresc primele piese românești, primele traduceri, primele spectacole de o amploare mai mare și primele considerații de teorie, critică și istorie literară cu privire la teatrul în limba română din Transilvania. Piesele lui T. Cipariu, I. Gavra și ale altora, deși fără valoare literară deosebită, au ca obiectiv denunțarea opresiunii naționale și sociale, tendința spre unitate națională, iar numai în subsidiar distracția.

Toți istoricii literari au relevat în mod amplu mesajul literar și ideologic al pașoptiștilor, care constituie partea cea mai durabilă și fecundă a crezului și luptei lor.

Meritele de bază ale pașoptiștilor sînt, după Radu Pantazi [30], contribuția lor la dezvoltarea gîndirii sociale și filozofice avansate, la ridicarea pe primul plan a problemei unității naționale și a eliberării sociale, cu ecou prelungit din secolul trecut pînă astăzi, la promovarea limbii române în toate domeniile culturii și în învățămînt, la crearea presei periodice românești, care a constituit tradiția progresistă a publicisticii noastre.

„Pașoptiștii — scrie Paul Cornea — au dăruit nu numai texte literare dar și un stil uman de creator : patriot, militant, încrezător în desti-

---

[29] Concepția despre poezie a lui Andrei Mureșanu este expusă de Livia Grămadă, *Idei literare în publicistica lui Andrei Mureșanu*, în „Studia Universitatis Babeș-Bolyai. Series Philologia", fasc. 1/1964.

[30] Radu Pantazi, *op. cit.*

nele poporului său, de o substanță sufletească generoasă, capabil să urce pe baricade, să spere, să sufere alături de cei mulți, într-un cuvînt, să trăiască în pas cu istoria" [...]. Astăzi ne sînt clare și valorile și limitele pașoptismului. Din perspectiva contemporaneității, moștenirea sa ne apare mai actuală decît oricînd. Într-o epocă care subliniază tot mai mult problema răspunderii scriitorului față de istorie, el oferă exemplul unei arte cetățenești situate pe poziții militante [31].

În ceea ce privește locul lui în spiritualitatea românească, pașoptismul este calificat, de același autor, ca o verigă hotărîtoare „a acelui proces care conduce spiritul românesc de circa opt decenii, de la provincialismul Văcărești lor la universalitatea geniului eminescian" [32].

Nici revoluția de la 1848 din Transilvania nu este considerată numai un act al momentului istoric, ci un eveniment care a lăsat urme adînci și durabile pentru viitor. Deși n-a putut obține atunci drepturile cerute de românii din Transilvania, „a inițiat un proces care n-a mai putut fi oprit, ci numai amînat și întîrziat". Întreaga viață spirituală a românilor din Transilvania a fost centrată, după 1848, pînă în 1918, pe idealurile neatinse din programul revoluției. Memoriile din 1867 și 1882, memorandum-ul din 1892, sînt opera ei. Revoluția a ridicat la rangul suprem problema națiunii române din Transilvania, creînd premisele pentru rezolvarea ei. „Nu numai că a săpat adînc în conștiința poporului nostru ideea necesității unirii lui, dar revoluția burghezo-democratică din Transilvania, alături de cea din Muntenia și Moldova, a stimulat mersul înainte al societății românești, deschizînd drumul unor puternice și profunde transformări, care culminează cu făurirea României moderne ca stat independent și unitar" [33].

Spiritul pașoptist a avut multă vreme un puternic ecou în literatură. Chiar în cadrul *Junimii*, scriitorii pașoptiști au fost prețuiți de către marii noștri clasici, care au adoptat atitudini independente față de ideologia grupării. Programul „Daciei literare" a fecundat timp de mai multe decenii orientarea unor curente și reviste literare.

La sfîrșitul secolului, „Contemporanul" adoptă unele din principiile literare pașoptiste [34] (arta ca funcție socială, specificul național, folclorul), iar sămănătorismul și poporanismul s-au considerat ca moștenitoare ale programului „Daciei literare", deși toate aceste curente au avut alte obiective esențiale, determinate de momentele istorice în care s-au afirmat.

---

[31] Paul Cornea, *O epocă luminoasă*, p. 151.
[32] Paul Cornea, *Rădăcinile luministe*, p. 35.
[33] *Ideologia generației...*, p. 329–330.
[34] Vezi Al. Husar, *Posteritatea „Daciei literare"*, în „Limbă și literatură", nr. 14.

EVA BEHRING

LITERATURA BELETRISTICĂ ROMÂNEASCĂ ÎN R. D. GERMANĂ

Naşterea unei Românii noi şi întemeierea Republicii Democrate Germane au făcut posibilă promovarea unor noi relaţii, prieteneşti, între statele şi popoarele noastre, care se cunoşteau puţin pînă atunci.

Este în afară de orice îndoială că, înainte de aceste evenimente, marile nume ale literaturii române, precum Mihai Eminescu sau I. L. Caragiale, erau cunoscute doar în interiorul unor cercuri restrînse de cititori germani culţi. Traducerile din autorii români erau socotite odinioară mai cu seamă posibilităţi de mediere estetică, renunţîndu-se conştient la încadrarea lor într-un context naţional concret sau la punerea lor în legătură cu mişcarea de eliberare naţională şi socială.

Abia la începutul anilor cincizeci s-a făcut, în această privinţă, un început încununat de un succes deosebit, prin traducerea romanului *Desculţ* de Zaharia Stancu (Berlin, Aufbau-Verlag, 1951). La scurtă vreme după aceasta a urmat apariţia, la mai multe edituri din Berlin, a patru antologii de dimensiuni apreciabile de proză realist-critică românească, selectată în acest scop. Antologiile purtau următoarele titluri: *Judeţ al sărmanilor*, *Povestiri româneşti din ultima sută de ani* (Berlin, Editura Aufbau, 1954), *România povesteşte. O privire asupra literaturii române* (Berlin, Editura Volk und Welt, 1958), *Moara cu noroc. Povestiri clasice româneşti* (Berlin, Editura Der Morgen, 1959) şi *Moartea pescăruşului. Povestiri româneşti realist-critice* (Berlin, Editura Der Morgen, 1963). Prin aceasta a fost împlinită nevoia firească a unor pături tot mai largi de cititori de a lua contact cu un tablou cuprinzător al stărilor de lucruri din România antebelică. Căci nuvelele, povestirile, schiţele prezentate în aceste antologii oferă nu numai o gamă nuanţată a producţiilor artistice, reprezentate de nume precum Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale, Mihail Sadoveanu, Tudor Arghezi şi Liviu Rebreanu, ci ne fac cunoscute şi principalele probleme de viaţă ale poporului român, pe parcursul unui întreg secol. Pentru cititorul german a apărut limpede din aceste antologii locul de frunte pe care-l ocupă problematica ţără-

---

* Dr. Eva Behring este cercetător ştiinţific la Institutul central de istorie literară al Academiei de ştiinţe a R. D. Germane, specialistă în literatură română, una dintre cele mai cunoscute traducătoare ale literaturii române contemporane în limba germană.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2. p. 305 — 311, Bucureşti, 1974.

nească şi continuitatea ei în literatura română. Importanţa socială a acestor chestiuni pentru poporul român le-a devenit cititorilor germani şi mai limpede odată cu traducerea culegerii de povestiri intitulată *Harap Alb* şi a *Amintirilor din copilărie* de Ion Creangă (Berlin, Aufbau-Verlag, 1954 şi 1958), a volumelor *Păcat boieresc şi alte povestiri* (Leipzig, Reclam-Verlag, 1958) şi *Mitrea Cocor* de Mihail Sadoveanu (Berlin, Dietz-Verlag, 1958), ca şi prin traducerea primului volum din *Morometii* lui Marin Preda.

În anii şaizeci sporeşte numărul romanelor româneşti ţărăneşti orientate în acest sens, cu autori precum I. Slavici (*Mara*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1960), Liviu Rebreanu (*Cumpăna dreptăţii. Nuvele*, Leipzig, Reclam-Verlag, 1963 ; *Răscoala*, Berlin, Verlag Volk und Welt, 1965 ; *Ion*, ibidem, 1969), Zaharia Stancu (*Clopote şi struguri. Nuvele româneşti*, Berlin, Buchverlag Der Morgen, 1962) şi Titus Popovici (*Setea*, Berlin, Verlag Volk und Wissen, 1960).

Toate aceste opere au fost salutate cu bucurie în presa din R.D.G., ca mesageri ai unei lumi rămase pînă acum în mare măsură necunoscută publicului german. Cele mai bune dintre ele s-au bucurat, graţie calităţii lor artistice, de cele mai înalte aprecieri de valoare. Iată, de exemplu, ce a scris „Neue Zeit" (1969) la apariţia celei de a doua ediţii din *Desculţ* : „Este cel mai reuşit epos românesc, apărut în vremea noastră" ; iar „Berliner Nationalzeitung" s-a alăturat şi el elogiilor : „Este o baladă românească în proză, străbătută de o poezie tragic-optimistă. Şi o poveste dintr-un sat, care se extinde pînă la a deveni o viziune asupra lumii" (10 VIII/1969). Şi *Răscoala*, caracterizată drept „capodoperă a realismului critic" („Brandenburgische Neuste Nachrichten", Potsdam, 16 XII/1962), unul dintre puţinele romane româneşti ţărăneşti care au apărut cu o prefaţă, a fost astfel salutată la apariţie de revista „Bibliothekar" : „Printre toate producţiile literare avînd ca temă revolta ţărănească din 1907, *Răscoala* lui Rebreanu se situează în prima linie" (decembrie 1965) ; iar „Neue Deutschland" a scris : „Este o adevărată enciclopedie a vieţii sociale din România de la începutul secolului, o epopee eroică a luptei ţăranilor români. Reprezentarea, unică în felul ei, a acestei mari teme naţionale, compoziţia surprinzătoare, excepţionala zugrăvire a amănuntelor din viaţa ţăranilor şi înalta măiestrie a limbii fac din această carte un eveniment literar şi o situează în primele rînduri ale literaturii române" (29 IX/1965).

Setea lui Titus Popovici a fost caracterizată drept o descripţie a transformării sociale revoluţionare a ţinutului de la şes, ca roman lipsit de „o pictură în alb-negru" („Leipziger Volkszeitung", 8 I/1961), iar evenimentele specifice României descrise aici — drept „realizări pline de măiestrie" („BZ am Abend", 7 I 1961). „Leipziger Volkszeitung" face de asemenea, într-o observaţie concluzivă asupra cărţii, o constatare care arată situaţia generală de pe piaţa cărţii din R.D.G., la începutul anilor şaizeci : „Abia laşi, mulţumit, cartea din mînă, că se şi iveşte dorinţa de a afla mai multe despre aceşti oameni". Dorinţă uşor de înţeles. Căci, deşi deosebit de importantă, reprezentarea sferei ţărăneşti este numai un aspect, nedepăşit pînă acum decît prin traducerea volumului *Anii împotrivirii* de Geo Bogza (Berlin, Verlag der Nation, 1959). Ecoul entuziast stîrnit în presă la apariţia cărţii oglindeşte satisfacţia în legătură

cu această lărgire a tematicii. În acest sens se scria în „Branderburgische Neuste Nachrichten": „Nu există o altă posibilitate mai bună de a învăța să cunoști și să înțelegi România și oamenii ei, decît această carte" (1 IV 1960). „Reportajele, pamfletele și articolele lui Geo Bogza sînt nu numai un document al unui trecut din fericire învins, ci ceva mai mult. Ele atacă, prin întorsături de frază ce rămîn întipărite în memorie și prin comparații pline de sugestie, orice reacțiune. Mișcat, cititorul învață să cunoască România, așa cum era ea înainte de cel de al II-lea război mondial", comenta „National Zeitung" (8 VIII 1959). Numele lui Geo Bogza este alăturat de mai multe ori de acela al lui Egon Erwin Kisch, Bogza este desemnat ca „maestru al acestui gen", iar volumul său ca „măiestrit scris". „Cu Geo Bogza, constata „Bücherpost", apare în țara noastră un reprezentant încă total necunoscut al reportajului, reprezentant pe care trebuie să-l așezăm în apropierea lui Kisch" (iunie/iulie, 1961).

În întîmpinarea nevoii de a avea cunoștințe mai multe și mai cuprinzătoare asupra poporului român și a modului său de viață a venit traducerea unui mare număr de romane istorice ale lui Mihail Sadoveanu, care au oferit publicului german, pentru prima dată, înțelegerea istorică a acestei țări. Astfel, în cadrul unor relații culturale și spirituale între țările noastre, prin publicarea romanelor *Zodia cancerului* (Berlin, Verlag der Nation, 1968), *Neamul Șoimăreștilor* (ibidem, 1969), *Nunta domniței Ruxanda* (ibidem, 1970) și *Nicoară Potcoavă* (ibidem, 1971), au pătruns pentru prima oară în conștiința unei pături mai largi de cititori, etapele luptei de eliberare națională și socială, etape ce reprezintă puncte de cotitură din urmă cu cinci secole din istoria poporului român, ca și principale momente ale definirii sale naționale. Aceste opere ale lui Sadoveanu au apărut regulat în statistica „Cele mai cumpărate cărți", pe care o publică lunar „Neue Deutschland". Ele au, așadar, un public masiv, care, după indicațiile editurii, nu se compune numai din cei interesați de istorie și din tineret.

Presa a oferit în acest caz o și mai cuprinzătoare prezentare a operei lui Sadoveanu. Astfel „Der nationale Demokrat" scria, la apariția ediției a II-a din *Zodia cancerului*: „Mihail Sadoveanu, marele maestru al realismului critic din literatura română, ne-a lăsat moștenire o operă epică deosebit de bogată, care a fost pînă acum numai în mică parte tradusă în limba germană" (nr. 2/1973).

Un episod din istoria românească mai recentă ne-a fost oferit prin romanul *Șatra* al lui Zaharia Stancu (Berlin, Verlag Volk und Welt, 1971), salutat în presă cu superlative, drept cea mai bună carte a autorului, alături de *Desculț*.

O anume rotunjire a dobîndit imaginea României mai vechi și a celei dinainte de război prin traducerea unui număr de romane realist-critice dintre cele două războaie; *Enigma Otiliei* de George Călinescu (Berlin, Buchverlag Der Morgen, 1966), sau *Sfîrșit de veac în București* de Ion Marin Sadoveanu (Berlin, Buchverlag Der Morgen, 1964) ne oferă imaginea realistă a societății bucureștene, care se structura într-un chip nou, în jurul lui 1900, în formele dezvoltării capitaliste; *Concert din muzică de Bach* de Hortensia Papadat-Bengescu (Berlin, Verlag Volk und Welt, 1968) explică mutațiile care s-au produs în raportul de forțe sociale în anii '20 și '30. Operele acestor scriitori, situați fără îndoială pe pozițiile

umanismului burghez, ne mijlocesc o privire critică asupra propriei lor clase, privire îmbibată totuşi de melancolie şi de un discret regret provocat de prăbuşirea unei lumi, de care încă se mai simt în sinea lor legaţi. Aşa încît, chiar dacă ei nu ajung la aceeaşi pregnanţă satirică cu care Caragiale demascase, cu cîteva decenii înainte, clasa dominantă, totuşi au posibilitatea să-şi creeze o conştiinţă a propriei poziţii istorice de scriitori, să reprezinte prăbuşirea societăţii burgheze dezvoltate din ţara lor ca pe un proces istoric obiectiv. Aceste romane ne permit cunoaşterea tendinţelor de dezvoltare istorică a României, care — cu totul altfel decît la noi — au fost condiţionate de situaţia naţională specifică a burgheziei. Atunci cînd burghezia română şi-a dobîndit cu adevărat puterea economică şi politică, întreaga burghezie europeană se găsea deja în stadiul de declin. În Anglia, Franţa, ca şi în Germania, burghezia era încă din secolul al XVIII-lea puterea dominantă din punct de vedere economic şi cultural. Burghezul din aceste ţări fusese „cetăţean" înainte de a decădea la situaţia de „burghez" obişnuit. În România, dimpotrivă, s-a continuat pînă în secolul al XX-lea dezvoltarea unei burghezii puternice din punctul de vedere economic, care determina viaţa publică a ţării, paralel cu menţinerea unor structuri feudale şi a unor influenţe economice străine. Pentru publicul german a apărut deosebit de limpede reprezentarea, în romanele amintite, a acestei situaţii ivite din procesul specific de dezvoltare a României : dispariţia vechii aristocraţii româneşti şi năzuinţa spre putere a unei burghezii împovărate deja de toate tarele corupţiei. Discuţiile din presă au subliniat, în acest sens, paralelismul dintre *Enigma Otiliei* a lui Călinescu şi *Casa Buddenbrook* a lui Thomas Mann, semnalînd romanul, printre altele, ca pe prima operă a autorului publicată în R.D.G. : „Trebuie să socotim cu curaj acest excelent roman social şi de moravuri printre capodoperele literaturii universale" („Berliner Zeitung", 7 VIII 1966). Dacă aceste romane s-au mărginit la zugrăvirea lumii nobile, burgheze sau intelectuale, *Groapa* lui Eugen Barbu (Berlin, Verlag Volk und Welt, 1966), prin zugrăvirea existenţei jalnice a exploataţilor şi a declasaţilor din mahalaua bucureşteană ne-a pus în faţa unei problematici de care ne apropiasem şi cu care ne familiarizasem deja prin operele lui Maxim Gorki şi ale neorealismului italian. Şi aici fascinează, înainte de toate, coloritul neobişnuit al acestei sărăcii aglomerate la periferia metropolei sud-est europene, căreia exotismul nu-i este inerent, şi care ne este prezentată de autor drept reversul necesar al realităţii capitaliste.

„O carte sălbatică despre infernul de odinioară...", astfel inaugurează „Nationalzeitung" (8 I 1966) discuţia asupra cărţii. Iar „Liberal-Demokratische Zeitung" o comentează astfel : „Pe cititor îl fascinează felul în care Barbu, în ciuda oricărui realism, mai găseşte tonalităţi lirice, felul în care marele talent de povestitor al autorului devine vizibil în alternarea aridităţilor naturaliste cu o poezie reţinută. Astfel încît lui Barbu îi e asigurat marele succes internaţional".

În sfîrşit, publicarea cîtorva romane ne oferă o informare asupra problemei aflate mereu în dezbatere în literatura română de pînă la primul război mondial, aceea a relaţiilor dintre intelectualitate şi realitatea socială. Astfel a devenit limpede pentru publicul german situaţia conflictuală inevitabilă între individ şi instituţiile burghezo-feudale din

romanul *Pădurea spînzuraților* de Liviu Rebreanu (Berlin, Volk und Welt, 1966), ca și în romanul antirăzboinic *Întunecare* de Cezar Petrescu (Berlin, Buchverlag Der Morgen, 1963), despre soarta intelectualului în primul război mondial și în anii '20. Opoziția artistului înrădăcinat în tradițiile umanismului burghez față de fascismul românesc, neajutorarea lui, capitularea și greutățile pe care le are de învins pe drumul formării unei concepții socialiste despre lume ni le zugrăvesc romanele lui Călinescu *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* (Berlin, Buchverlag Der Morgen, 1959 și 1965). Ambele volume clarifică în chip deosebit circumstanțele specifice în care au avut loc evenimentele politice și sociale din România de dinainte și de după cel de al II-lea război mondial. Deși nu sînt concepute de autor ca un tablou de epocă, ci reprezintă o descoperire făcută din perspectiva personajului central, pentru care fascismul era în primul rînd o mișcare antispirituală și anticulturală, o revenire a barbariei, ele ne fac totuși accesibile modalități interesante, prin amestecul, atît de caracteristic pentru România dinainte de război, dintre aristocrație, fascism și burghezia reacționară.

Cu tradiția remarcabilă și cu realizările prozei scurte românești contemporane ne-a pus la curent volumul apărut în 1969, *Erkundungen* (*Explorări*) (Berlin, Volk und Welt), care reunește autori recunoscuți ai acestui gen și reprezentanți ai generației de mijloc sau ai celei mai tinere. În această culegere, întovărășită de note biografice, s-a manifestat caracterul de explorare al volumului, care, cu excepția lui Z. Stancu, dă cuvîntul numai scriitorilor care au debutat după 1944. 24 de povestiri, de autori precum Eugen Barbu, A. I. Ghilia, Fănuș Neagu, D. R. Popescu, Nicolae Velea, Sânziana Pop ne oferă o privire de perspectivă asupra multilateralității tematice, care se orientează de la faptele de viață și amintirile din timpul războiului pînă la problemele biruinței conștiente a orînduirii socialiste la orașe și sate. Ele reprezintă noul și năzuința spre nou în opoziție cu vechiul, așa încît pentru publicul german trecutul rămîne un punct concret de referință, cu ajutorul căruia poate fi cunoscut specificul procesului de transformare socială a României.

„Leipziger Volkszeitung" (2 V 1970) a desemnat această culegere drept o „noutate recomandabilă"; ea a fost salutată de presă, fără excepție, prin comentarii care socoteau titlurile selectate „imagini ale unei vieți noi", „posibilități de descoperire a României de azi" sau „strădanii spre autocunoaștere". S-au evidențiat paralelisme cu frămîntările oamenilor de la noi, cu varietatea punctelor de vedere asupra lumii și a concepțiilor de viață exprimate în volum, ca și bogăția soluțiilor artistice oferite.

Primirea entuziastă făcută de publicul german acestei culegeri face ca, în cele din urmă, să nu pară imposibilă colaborarea la o culegere destul de masivă de traduceri din românește în germană, prin care am putea obține imaginea dezvoltării multilaterale a acestui gen literar, într-un moment caracteristic.

Nu aceeași continuitate o prezintă în R.D.G. traducerile din lirica românească. Volumul de versuri *Luceafărul* (Berlin, Aufbau-Verlag, 1964) a oferit o selecție din creația lui Mihai Eminescu. Traducerile poemelor, îngrijite de Günter Deicke, au fost însoțite de o dezvoltată postfață semnată de Werner Bahner, care introduce cititorul în contextul

relaţiilor sociale din timpul lui Eminescu, în biografia poetului şi în atmosfera artistică a operei sale.

Micul volum apărut în 1968, *Spovedania unui eretic*, de Tudor Arghezi (Berlin, Verlag Volk und Welt) se mărgineşte la producţia lirică apărută înainte de 1944. După cum remarcă numeroase organe de presă, Arghezi este socotit cel mai mare poet român contemporan. Poemele lui Arghezi arată cu deosebită limpezime cum o moştenire literară mai ales formală (care i-a servit poetului ca nimănui altuia din generaţia sa din şirul poeţilor naţionali sau internaţionali) poate fi prelucrată într-un chip complet nou. În legătură cu aceasta, „Junge Welt" (Berlin, 5 IV 1969) a scris : „Arghezi reprezintă specificul ţării sale ca nici un alt poet pînă la el. El şi-a creat o originalitate întemeiată pe bogăţia de conţinut a folclorului şi o bogăţie imagistică care-i fac versul aproape să explodeze. Astfel gestul său rămîne ţărăneşte natural, fără a fi mărginit provincial. El vesteşte o mare încredere în lume şi în oameni...".

În fine, au mai apărut în R.D.G. un volum de Mihai Beniuc, intitulat *Mărul de lîngă drum* (Berlin, Verlag Volk und Welt, 1957) şi un *Album de poezie* de Nina Cassian (Verlag Neues Leben, 1972). Prin popularizarea acestor patru poeţi s-au făcut cunoscute etape importante din evoluţia liricii româneşti, etape prin care au fost exact prezentate publicului german, prin intermediul unor structuri poetice, modalităţile însuşirii artistice a lumii, caracteristice fiecărui moment. Totuşi, aceste volume nu oferă nici pe departe un tablou complet al bogăţiei poeziei româneşti.

Dramaturgia românească a fost numai sporadic prezentată publicului german, concentrat mai ales asupra teatrului contemporan, cu excepţia lui Ion Luca Caragiale (*Piese*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1954 ; *Conu Leonida faţă cu reacţiunea*, farsă într-un act, Berlin, Henschelverlag, 1962 şi 1963 ; *O noapte furtunoasă*, comedie în 2 acte, Leipzig, Inselverlag, 1956 şi Berlin, Henschelverlag, 1963).

Prin comedia *Mielul turbat* de Aurel Baranga (Berlin, Henschelverlag, 1956) şi dramele *Citadela sfărîmată* (Berlin, Henschelverlag, 1961) şi *Febre* (Berlin, Henschelverlag, 1963) de Horia Lovinescu au fost prezenţi pe scenele germane doi dintre cei mai reprezentativi dramaturgi contemporani, ale căror producţii s-au bucurat de succes.

Alegerea, spre publicare în R.D.G., a unor opere din literatura de limbă germană dovedeşte în acelaşi timp năzuinţa de a oferi o imagine reprezentativă a creaţiei scriitoriceşti a minorităţii germane din R.S. România. Începutul a fost făcut cu romanul lui Paul Schuster, *Der Teufel und das Klosterfräulein* (*Diavolul şi domnişoara de la mînăstire*, Berlin, Verlag Neues Leben), apărut în 1962. Cu problemele specifice ale minorităţii de limbă germană ne familiarizează şi povestirile lui Erwin Wittstock, din volumul *Die Freundschaft von Kockelburg* (*Rudele din Kockelburg*, Berlin, Union-Verlag 1965). Scriitorul, puternic legat de tradiţia nuvelei germane din secolul al XIX-lea, ne oferă aici o privire interesantă şi personală asupra vieţii germanilor din Transilvania de dinainte de război.

Un aspect al unui peisaj şi al unei problematici de viaţă foarte specifice României îl aflăm în romanul lui Oskar Walter Cisek, *Der Strom ohne Ende* (*Fluviul fără sfîrşit*, Berlin, Rütten Loening, 1967). Viaţa aspră şi dramatica luptă pentru existenţă a oamenilor din Delta Dunării,

în timpul dinaintea Eliberării, ne deschid o perspectivă plastică asupra unui domeniu de viaţă necunoscut.

Într-o epocă istorică mai îndepărtată ne situează romanul *Reisigfeuer* (*Pîrjolul*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1964), de acelaşi autor. Este concludentă perspectiva asupra răscoalei ţărăneşti din Transilvania din 1784, oferită de un autor de limbă germană, răscoală zugrăvită ca verigă importantă în lanţul mişcărilor de eliberare naţională şi socială. Această lucrare ne prezintă şi o viziune asupra devenirii istorice a relaţiilor dintre diferitele naţionalităţi de pe acest teritoriu.

Cu culegerea de versuri apărută sub titlul *Verzaubertes Wort* (*Cuvînt vrăjit*, Berlin, Verlag der Nation, 1974) de Alfred Margul-Sperber a văzut, în sfîrşit, lumina tiparului şi opera unui important reprezentant de limbă germană al acestui gen literar.

O privire asupra planurilor editurilor germane pentru următorii ani ne arată străduania de a pune în valoare o continuitate pînă acum respectată. Astfel, Verlag der Nation va continua promovarea tradiţiei literaturii realist-critice dintre cele două războaie mondiale prin publicarea mai multor titluri din Sadoveanu şi Camil Petrescu. Pe lîngă aceasta trebuie însă, pentru a oferi unei mase mai largi a publicului cititor din R.D.G. o mai bună cunoaştere a problemelor zilelor noastre şi a străduaniei spre o nouă înţelegere şi stăpînire a lumii, să popularizăm prin producţii literare o ţară de care sîntem legaţi prin acelaşi ţel social. În continuarea volumului de proză *Erkundungen* editura Volk und Welt pregăteşte o culegere din lirica românească, prin care va vedea lumina tiparului pentru prima dată producţia literară a generaţei celei mai noi, reprezentată de Marin Sorescu, Nichita Stănescu, Ioan Alexandru şi Ana Blandiana. Traducerea va fi îngrijită prin colaborare parţială românească, căci cea mai mare parte a poemelor ce vor fi traduse au cîştigat deja pe unii poeţi din R.D.G., precum Sarah Kisch şi Heinz Kahlau. Cu traducerea — în pregătire — a romanului *Dulce ca mierea e glonţul patriei* de Petru Popescu (tot la editura Volk und Welt) va fi prezentat în R.D.G. unul dintre cei mai tineri prozatori români.

Din opera lui Eugen Barbu, cunoscut publicului german prin *Teufelsgrube*, se aşteaptă în următorii ani traducerea pitorescului roman *Princepele*.

Cu romanul de tinereţe *Die Tatarin* (în pregătire la Aufbau-Verlag Berlin) se va întregi imaginea asupra scriitorului Oskar Walter Cisek, în timp ce *Fragwürdiger Bericht des Jakob Bühlmann* (*Ciudata povestire a lui Jakob Bühlmann*) de Arnold Hauser, în pregătire la editura Volk und Welt, Berlin, ne va apropia de un punct de vedere nou în literatura română de expresie germană.

Este de dorit ca activitatea de publicare atît de variată a editurilor din R.D.G. în domeniul literaturii române să fie continuată, căci trebuie îndestulată o nevoie crescîndă de cunoaştere profundă şi multilaterală a tradiţiilor apropiate de ale noastre şi a evenimentelor actuale dintr-o ţară prietenă.

L'HISTOIRE OTTOMANE DE CANTEMIR ET LA CHRONIQUE DE SAAD-EDDIN

Ayant passé à Constantinople presque toute sa jeunesse, connaissant la langue, les mœurs, la culture des Turcs de son temps, Cantemir a été un des premiers Européens qui ait ouvert la voie vers les vraies sources orientales de l'histoire ottomane et de l'Islam. Ses livres sur „le système ou la situation de la religion mahometane", sur la musique turque, son histoire de l'Empire Ottoman puisent à des sources directes ; quoique son opuscule sur la religion soit basé plutôt sur les traditions populaires que sur les livres des théologiens de l'Islam, ses œuvres sont — pour l'Europe de son temps — un trésor inestimable de connaissances sur cet Orient à peine aperçu jusqu'alors. Contemporain de Galland et de Pétis de la Croix, savants d'une formation accomplie, Cantemir demeure redevable à une vision transitoire, étant forcément influencé par les méthodes et les traditions orientales qu'on peut déceler dans ses ouvrages, même dans sa littérature, qui porte l'empreinte stylistique du recit oriental, des *maqāmāt* et des fables trouvées dans des livres comme *Qalila et Dimna*[1]. Mais l'ouvrage qui a le plus contribué à sa renommée dans l'Europe entière, pendant tout le XVIII[e] siècle, est, certes, l'*Histoire de l'Empire Ottoman*.

Quoique l'*Histoire de l'Empire Ottoman* ait été traduite dans les principales langues européennes et ait joui d'une fortune peu commune pendant le XVIII[e] siècle, sa méthode assez empirique et le crédit trop large qu'elle a accordé aux sources orientales ont soulevé un bon nombre de rectifications et de critiques au siècle suivant. Le critique le plus redoutable et le plus acharné de l'ouvrage a été J. von Hammer-Purgstall, orientaliste bien connu comme l'auteur d'une synthèse pareille qui a dominé, a son tour, le XIX[e] siècle : *Geschichte des osmanischen Reiches*. L'article de Hammer a paru dans *Journal Asiatique* dix ans avant son histoire[2] et il s'efforce de prouver non seulement la caducité de l'ouvrage de Cantemir, mais aussi son manque de connaissances en la matière. Un chef d'accusation assez grave est que Cantemir n'a pas utilisé la chronique de Saad-Eddin, historien turc du XVI[e] siècle, intitulée *La Couronne des Histoires* (Taǧ at-Tewarih), comme il l'a maintes fois indiqué dans son texte, et qu'il s'est trompé en puisant dans un abrégé sans importance d'un obscur contemporain, Saadi-Effendi, qu'il confond avec l'autre.

---

[1] M. Anghelescu, *Dimitrie Cantemir şi literatura orientală*, in „Revista de istorie şi teorie literară", XXII (1973), nr.2, p. 195—200 ; V. aussi Virgil Cândea, *Le dialogue Orient-Occident tradition-innovation dans le „Divan" de Démètre Cantemir* (in „Buletinul Comisiei naţionale a R. P. Române pentru UNESCO", 1964, nr. 1—2, p. 41—61).

[2] J. de Hammer, *Sur l'histoire ottomane du prince Cantemir*, in „Journal Asiatique", III[ème] série, tome IV, 1824, p. 32—45.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2. p. 313-315, Bucureşti, 1974.

En reprochant à l'orientaliste W. Jones de louer sans discernement un ouvrage confus et plein d'erreurs — celui de D. Cantemir — Hammer attaque pour la première fois la question mise en cause de la manière suivante : „Les histoires anciennes de l'arrière petit-fils d'Aaschik pascha, de Neschri et de Mewlana Edris, ont été fondues dans le Tadj-el-Tewarikh, c'est-à-dire la Couronne des Histoires écrite par Saad-eddin, le précepteur et l'historiographe du sultan Mourad III, par ordre de ce sultan. Sir W. Jones, confondant Saad-eddin le mufti, auteur de la Couronne des Histoires, avec Saadi-effendi, se trompe d'abord en disant que Cantemir avait inséré la substance de l'ouvrage du premier dans le sien. Saad-eddin vivait sous Mourad III, à la fin du XVI^{e} siècle, et Saadi, sous Moustafa II, à la fin du XVII^{e} ; le premier est l'auteur d'une histoire étendue de l'empire ottoman, le second d'un abrégé. C'est de cet abrégé et non pas de l'ouvrage de Saad-Eddin, que s'est servi Cantemir"[3]. Le reproche est en réalité adressé à Cantemir, car celui-ci avait mentionné dans son *Histoire* le nom de Saad-Eddin, ainsi qu'il ressort aussi des autres mentions de Hammer : „... l'historien Saad-Eddin, que Cantemir prétend avoir suivi, tandis qu'il ignore jusqu'à son nom"[4] et au même endroit : „Qui croirait qu'il confond Saad-Eddin le mufti, qui vivait sous Mourad III, avec Saadi qui vivait un siècle plus tard, sous Moustafa II?" Et pour prouver cette confusion, Hammer renvoie à la note *k* du paragraphe consacré à Soliman chah, dans la traduction française de 1743[5].

En dépit des affirmations catégoriques de Hammer, la réalité est différente. La „preuve" invoquée par l'orientaliste autrichien n'étaie pas son affirmation, parce que le fragment incriminé n'appartient pas à Cantemir, mais au traducteur français de son *Histoire*. Celui-ci formule un avertissement précédant le paragraphe contenant les notes de l'auteur au premier chapitre du livre, qu',,on a cru devoir ajouter quelques notes à celles du Prince, et pour les distinguer nous les marquons avec des guillemets"[6]. Mais c'est entre ces guillemets qu'apparaît aussi le passage indiqué par Hammer, le seul de toute la note qui comprenne la référence à Saadi au lieu de Saad-Eddin : „On voit dans ce lieu un autre tombeau, c'est celui de Soliman ; et ce fut en mémoire de ces deux grands personnages que Sélim trouva bon de l'embellir. D'Herbelot nomme cette place Khaibar, et croit sur le témoignage de Saadi, fameux Historien Turc, que le sépulchre de Soliman Schah qui y est enterré, est encore aujourd'hui appelé Mezar Turc, le tombeau du Turc"[7]. Et la preuve absolue en est qu'on ne peut pas trouver ce passage dans les traductions allemande et anglaise ; il faut mentionner également que la confusion entre les deux historiens turcs appartient au traducteur français, M. de Jonquières, et non à d'Herbelot.

Il est étrange d'ailleurs que Hammer, qui souligne diverses erreurs de Cantemir, ne s'applique pas à faire un contrôle serré des deux textes, celui de Cantemir et celui de Saad-Eddin. Nous l'avons fait pour le premier chapitre (le regne d'Osman) et nous avons trouvé beaucoup plus de ressemblances que de différences, même des phrases presque identiques sur la défaite des princes révoltés contre le roi Aladin, la prise de Culse (Tulgia), la mort de Calamir, frère du prince ennemi, et de Eiunduz, frère d'Osman, dans ce combat, le guet-apens tendu à Osman à l'occasion de la fête de Billegiki et la fidélité du prince Michel, etc. Même l'indication de Cantemir que Saad-Eddin se trompe en plaçant en 687 H. l'installation d'Osman dans les dignités de gouverneur, cadi, juge et imam (à la différence des autres historiens ottomans) est exacte. Hammer reproche d'ailleurs à Cantemir de se tromper sur les dates de l'histoire européenne, par exemple sur la date du Mariage de Mourad I avec la fille d'un

---

[3] *Op. cit.*, p. 36.
[4] *Ibidem*, p. 38.
[5] *Ibidem*, p. 37.
[6] Cantemir, *Histoire de l'empire ottoman, où se voient les causes de son agrandissement et de sa décadence*, Paris, vol. I, p. 7.
[7] *Op. cit.*, p. 18.

despote serbe, qui a eu lieu en 1432 et non en 1423, mais c'est aussi la date donnée par le même Saad-Eddin [8].

En outre, Hammer impute à l'auteur d'avoir „fait prendre à Osman le titre de sultan, tandis que, de l'aveu des historiens ottomans eux-mêmes, ce n'est que Bajazet I-er qui prit le premier ce titre..." (*op. cit.*, p. 37); mais Saad-Eddin lui-même le nomme sultan dans le titre du premier chapitre de sa chronique : „Pricipio dell'Augusto regno del fortissimo leone sultan Osman-beg guerriero" (traduction de Bratutti, t. I, p. 4).

Evidemment, il y a des erreurs dans l'ouvrage de Cantemir et il y en a précisément une qui se rapporte à l'ouvrage de Saad-Eddin, signalée par Hammer [9]. Mais cette unique erreur prouvée, à côté des autres prétendues et qui s'avèrent inexistantes, ne nous donne pas le droit de contester la bonne foi de l'auteur, qui a réellement et correctement utilisé la chronique de Saad-Eddin maintes fois, aussi dans d'autres ouvrages (dans l'opuscule *Monarchiarum physica examinatio*, publié récemment [10], par exemple). En tout cas, la confusion entre Saad-Eddin, qui a vécu à la fin du XVI[e] siècle et Saadi-Effendi, le contemporain de Cantemir, n'est pas possible, car ce dernier n'a ecrit son abrégé, c'est-à-dire la traduction de la chronique de Idris, qu'en 1733 ou après [11], Cantemir étant à ce moment mort depuis huit ans.

Ce fait n'a pas été remarqué par les commentateurs de l'œuvre de Cantemir, mais il reste maintenant denué de tout intérêt car I. Matei a démontré, il y a quelques années [12], que ce Saadi-Effendi, cité par Cantemir comme son maître de turc et supposé par Hammer comme étant le vrai inspirateur de son histoire, était en réalité un astronome nommé Es'ad Effendi. Il n'y a pas de doute donc que l'histoire à laquelle Cantemir se réfère maintes fois est, bel et bien, cette *Taǧ al-Tewarih* de Saad-Eddin.

Mircea Anghelescu

---

[8] Nous avons utilisé, faute d'une édition du texte original, la traduction italienne de Vicenzo Bratutti, *Chronica dell'origine et progressi della casa ottomana, composta da Saidino Turco...*, tome I, Vienne, 1649, tome II, Madrid, 1652. Le mariage de Mourad I-er à la page 18 du II-e tome.

[9] Cantemir place la prise de Kutahiya en 680 H.

[10] I. Sulea-Firu, *O scriere inedită a lui D. Cantemir: „Monarchiarum physica examinatio"*, in „Studii şi cercetări de bibliologie", tome V, 1963, p. 269.

[11] Fr. Babinger, *Die Geschichtsschreiben des Osmanen und ihre Werke*, Leipzig, 1927, p. 280.

[12] I. Matei, *Notes concernant l'enseignement des langues orientales dans les pays roumains*, in SAO, V—VI (1967), p. 95, note 9; idem, *Le maître de langue turque de D. Cantemir*, in RESEE, IX (1972), nr. 2, p. 283 et suiv.

*HESIOD ÎN ROMÂNEŞTE LA ÎNCEPUTUL SECOLULUI AL XIX-lea**

În anul 1829, în ziua a 29-a a lunii octombrie, la Bucureşti, un necunoscut termina de transcris traducerea integrală a operelor lui Hesiod[1]. Cele 146 de pagini ale manuscrisului cuprind : cîteva comentarii despre viaţa autorului (f. 1—7), *Munci şi zile* (f. 7^{v}—42), *Păvăza lui Hercule* (f. 42^{v}—53), *Teogonia* (f. 53^{v}—72^{v}) şi o *Însemnare. Despre lunile romanilor, grecilor şi a eghipteanilor* (f. 73—76), tradusă după „Ş. Cotu cel din soţietatea lui Isus".

Pînă la fila 47 a manuscrisului, fiecare pagină are un subsol în care este comentat, completat sau explicat textul. Dintre scrierile lui Hesiod, prima este transpusă în întregime în versuri (bazate pe metrul cantitativ, nu pe rimă), în a doua apar şi cîteva fragmente în proză, iar în a treia predomină proza ; evoluţia este grăitoare pentru oboseala traducătorului. Versurile, deşi se împiedică, au uneori un ritm remarcabil pentru epoca la care au fost scrise, ritm ce dezvăluie deprinderea citirii cu glas tare a poeziei vechi greceşti sau latine. Transcriem mai jos versurile 562—594 din *Munci şi zile* :

„Iarăşi cînd după céle şasezeci întornări ale soarelui,
Va săvîrşi Joe zilele cele de iarnă, atunci steaoa
Arcturus, lăsînd nemărginita curgere a ocheanului,
Mai întîi de cu seară să vede toată cînd răsare,
După aceasta dimineaţa să iveşte rîndureaua lui Pandion jelindu-se
La lumina oamenilor, cu începutu primoverii.
Pă aceasta tu văzîndu-o, incépe a tăia viţa. Că aşa este bine.
Iarăşi cînd broasca cea ţestoasă aducîndu-o acasă
de la cîmp, şi să va urca pe plante, fugind de

---

* Această cercetare a fost făcută la îndemnul şi cu îndrumarea prof. Paul Cornea. Deosebit de utilă a fost discutarea ei în cadrul seminarului de neogreacă de la Institutul „G. Călinescu", seminar condus de prof. Maria Marinescu-Himu.

[1] Vezi ms. r. 1605, Biblioteca Academiei. La f. 72^{v} se găseşte însemnarea cu data şi locul. Manuscrisul provine din colecţia mitropolitului Iosif Naniescu.

După acest manuscris au fost copiate mai tîrziu paginile despre viaţa lui Hesiod şi primele versuri din *Munci şi zile* — păstrate azi în ms. r. 1783, BA. Textul, acelaşi ca în ms. 1605 (doar la *Munci şi zile* intervin unele modernizări în vocabular), este scris cu un alfabet de tranziţie, în care predomină chirilicele. Filele de la sfîrşit sînt albe, nu pierdute, deci copierea nu a fost terminată.

Ms. 1783 a fost cîndva legat împreună cu ms. 2888 ce cuprinde traducerea piesei lui Kotzebue *Spaniolii în Peru sau Moartea lui Rola*, scrisă la 1857 şi corectată la 1863 ; cele două manuscrise sînt copiate însă de mîini diferite şi fiecare pe altfel de foaie ; nu se poate stabili nici o legătură între ele.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 317-321, Bucureşti, 1974.

Pleiade, atunci să nu mai sapi la vie, ci să-ţi
Ascuţi coasele şi să deştepţi servitorii.
Şi în vremea secerii fugi de scaunile umbroase şi
de somnu de dimineaţă, cînd soarele usucă trupu,
Tu atunci te grăbeşte şi adună rodurile acasă,
Sculîndu-te des-de-dimineaţă, ca să fii cu prisosinţă.
Fiindcă în zori de zi să cîştigă partea a treia de lucru.
Şi zorile mai tare silesc calea şi lucru mai tare îl mişcă.
Zărirea zorilor pre mulţi oameni au stîrnit de au purces la cale,
Şi face de mai mulţi boi să înjugă.
Şi cînd înfloreşte cardu *) şi greuru cel cîntăreţ
cîntă cu dulceaţă şezînd în copaci,
Adecă vara în vremea cea grea a lucrului,
Atunci sînt caprele grase şi vinul este foarte
bun, muierile necurate şi iubitoare, iară bărbaţii foarte slabi,
Fiindcă atunci scrie : luna lui iunie / sau o stea
din vremea canicului / le slăbeşte genunchii şi capu,
Şi trupu lor este subţiat de căldură.
Dar atunci să fie o umbră pietroasă ** şi un vin biblinesc,
Şi o gustare de lapte de capră şi carne de
vacă care încă n-au fătat pînă acuma, sau
şi de ied tînăr. Apoi bea la vin negru,
Şezînd la umbră, săturat cu inima, // întorcîndu-ţi obrazul de către vînt// şi ***
bea apă din izvor curgător, însă să nu amiroasă de mol.
Şi toarnă trei părţi de apă, iară dea de a patra o amestecă cu vin [2].

★

Bineînţeles, o lucrare atît de masivă, apărută la 1829 în cultura română [3], stîrneşte în mod firesc două întrebări ; cine a fost traducătorul ? care este originalul traducerii ?

Despre numele traducătorului, manuscrisul nu ne dă nici cea mai mică indicaţie. Nici măcar nu ştim dacă cel care face însemnarea de la f. 72^{v} este însuşi autorul traducerii, care termina de transcris propria lui lucrare, sau un copist al unui manuscris mai vechi.

G. Călinescu atribuie — sub semnul întrebării — această traducere lui Ion Eliade Rădulescu [4]. Eliade a scris într-adevăr despre viaţa lui Hesiod, autor nu prea citat în epocă, în „Curierul de ambe sexe" din 1844[5]. Dacă ar fi cunoscut, cu atît mai mult dacă ar fi făcut, traducerea din anul 1829, Eliade ar fi utilizat fără îndoială măcar ceva din textul despre viaţa autorului grec, existent în acel manuscris. Articolul din „Curierul de ambe sexe" este însă o traducere nouă, „de la Artaud"[6], iar din operă nu se dă nici un fragment şi nu se anunţă nici o publicare imediată, semn că nu-i era cunoscută nici o versiune în limba română.

---

* Pe marginea foii : „au polomida".
** Scris „petrosă".
*** Cuvintele aşezate între semnele //. . .// au fost adăugate pe marginea foii de manuscris.

[2] Am reprodus întocmai după manuscris : împărţirea în versuri, minuscula sau majuscula de la începutul versurilor şi numerotarea versurilor, chiar cînd intervin greşeli.

[3] Odobescu a început de asemeni o traducere din Hesiod (vezi A. Odobescu, *Opere*, vol. I, p. 386—392). Primul volum cu *Munci şi zile* în româneşte a apărut în 1930.

[4] G. Călinescu, *Ion Heliade Rădulescu şi şcoala sa*, Bucureşti, 1966, p. 83.

[5] „Curierul de ambe sexe", period. V, 1844, p. 1—6.

[6] Nicolas Louis Artaud (1794—1861), literat francez preocupat de literatura elenă.

Dealtfel, în numeroasele „inventarieri" ale propriei sale activităţi, Eliade n-ar fi omis — fără îndoială — o lucrare atît de importantă. Trebuie deci să căutăm în altă parte pe necunoscutul autor al traducerii.

Pentru aceasta vom încerca să luăm informaţii din însuşi textul manuscrisului. Vom încerca întîi să stabilim din ce limbă a fost făcută traducerea. Îndemnaţi de vremea şi locul indicate în manuscris la f. 72^{v} (dacă acele cuvinte aparţin traducătorului şi nu unui copist) am putea bănui un izvor grecesc. Mai mult, într-un comentariu inserat între versul 380 şi 381 din *Munci şi zile* (în manuscris — f. 24), precum şi în comentariul la versul 757 din aceeaşi scriere, făcîndu-se o comparaţie între diferite ediţii ale operelor lui Hesiod, este amintită „ediţia lui Ştefan"[7] (ce are texul numai în greacă) şi se citează de acolo în limba greacă — începutul unui vers şi un titlu.

Dar aceste presupuneri pot fi combătute cu cîteva contraargumente. În primul rînd, în text nu apar grecisme, nici măcar cele curente în limba epocii, cu cîteva rare excepţii (singuripsit — glosat cu secur —, fabulariseşte, publicarisit).

În al doilea rînd, neologismele apar într-o formă de evidentă proveniență latină : conflată (f. 34, nota 631) ; concleite (f. 9, nota 1), clipeu (f. 18, nota 222, glosat cu „pavăza"), paviment (f. 31, versul 533), contrăim (f. 37, nota 715), clausulă (f. 38, nota 749, glosat cu „închiere"), impietate (f. 39, glosat „neevlavie"), cualitatea (f. 33, nota 613) etc., etc.

În al treilea rînd, majoritatea numelor proprii din textul operelor lui Hesiod sînt date în varianta lor latină, nu în cea grecească : Joe, nu Zeus ; Vulcan, nu Hefaistos ; Minerva, nu Atena ; Pudor, nu Αἰδώς ; Ercul, nu Heracle ; Ceres, nu Demeter etc.[8]

Trebuiau deci cercetate acele ediţii din Hesiod care, pe lîngă textul grecesc, au şi traducerea în latină şi care, în plus, respectă ordinea de prezentare a operelor din manuscrisul nostru. Între cele cîteva asemenea ediţii păstrate la noi (puţine în raport cu numărul total al celor apărute), am avut norocul să o găsim şi pe cea care a slujit cu siguranţă ca izvor manuscrisului românesc din 1829. Este vorba de : Ἡσιόδου Ἀσκραίου τὰ εὑρισκόμενα. *Hesiodi Ascraei que extant, cum notis, ex probatissimis quibusdam autoribus, brevissimus, selectissimisque. Accedit insuper E...soris Index, auctior multo hac novissima editione, et multo correctior* : *Opera et studio Cornelii Schrevelii*[9], Lipsca, 1684, 216 p. (cu pagini lipsă la sfîrşit)[10].

---

[7] Este vorba de *Poetae graeci principes heroici carminis* ... /Veneţia/, 1566, ediţie de lux, scoasă de Henri II Etienne (Henricus Stephanus), zis „le Grand". Un exemplar din această ediţie se găseşte la B.A.R. Volumul, legat în piele, cu ornamente discrete, are pe prima sa pagină nenumerotată, următoarea însemnare făcută cu chirilice : „Această carte iaste a mării sale lui Costandin Brâncoveanul sin Costandin B. B. voivod". Pe copertă au fost, de asemenea, cîteva însemnări cu chirilice, aproape şterse cu vremea, iar pe prima pagină nenumerotată sînt multe încercări de condei ; între acestea se găseşte şi numele „Ştefan Brâncoveanu". Pe p. 1, jos, este însemnarea : „Georgy Eniedinj", continuată apoi de altă mînă, cu cerneală de altă culoare : „olim nunc verò Valentinj Radecy". Cartea a aparţinut şi Bibliotecii Colegiului Sfîntul Sava (vezi p. 1 etc.).

Volumul cuprinde fragmente din scriitorii antici greci, reproduse în limba greacă, şi cîteva pagini de comentarii ale editorului, scrise în limba latină. Pe marginea acestor texte sînt făcute adnotări manuscrise în limba greacă şi latină.

[8] Numele proprii care apar în varianta grecească, par a fi impuse de forma sub care circulau la epoca respectivă în Ţara Românească.

[9] O altă carte a filologului medieval Schrevel (1615—1664), *Lexiconul greco-latin şi latino-grecesc* se afla în biblioteca domnească de la Horezu (în ediţia de la Padova, 1687) (vezi M. Cataţşu şi C. Dima-Drăgan, *Un catalog necunoscut*..., „St. Cercet. bibl.", XI, 1969, p. 214) şi în ediţia de la Padova, 1715, în biblioteca negustorului grec Grigorie Anton Avramie, stabilit la sfîrşitul sec. al XVIII-lea, în Iaşi (vezi M. Cataţşu, *Catalogul bibliotecii unui mare negustor*..., „St. cercet. bibl.", XII, 1972, p. 92, 197).

[10] Pe pagina de titlu a cărţii (ce a aparţinut şi Bibliotecii seminarului central din Bucureşti), se găsesc următoarele însemnări : „Sum ex libris Ioannis Georgii Fischeri. 1693" şi „Καὶ τόδε σὺν τοῖς ἄλλοις Γεωργίου Σιασανοπούλου". (Şi această /carte/ printre celelalte

Acest volum cuprinde scrierile lui Hesiod în ordinea citată mai sus (v. p. 1), cu titlurile, „argumentele" şi comentariile inserate în textul lor, cu notele la subsol şi cu biografia „scoasă din dialogul II a lui Lilie Ghiirald[11] pentru istoria poeţilor", toate exact aşa cum sînt şi în ms. 1605.

Cîteva deosebiri există totuşi între manuscrisul românesc şi ediţia lui Schrevelius. În varianta românească lipsesc : „cuvîntul către cititor"(p. 2—2^{v} din ediţie), „Danielis Heinsii in Hesiodum. Epigrammata". (f. a VIII-a din ediţie), notele de la subsol, începînd cu cele ce vin după nota la versul 176 (în ediţie) din *Scutul lui Hercule* (f. 47, nota 178 în ms.) şi *Prolegomena* (p. 216 din ediţie, cu continuare pe una sau mai multe pagini lipsă). În acelaşi timp, în varianta românească apare în plus acea *Însemnare. Despre lunile romanilor, a grecilor şi a eghipteanilor. Introduse de autorul Ş. Cotu cel din soţietatea lui Isus."* (ms. f. 73—76). Din biografia lui Hesiod, traducătorul român a eliminat primele trei propoziţii (dîndu-i astfel un început mai logic) şi cîteva rînduri din interior în care să făcea comparaţia între un text latin şi unul grecesc.

Dacă vom urmări cum au fost preluate notele din subsol, vom înţelege şi de ce au fost făcute omisiunile amintite mai sus. În ediţie, aceste note încep de obicei prin citarea grupului de cuvinte greceşti la care se referă. Traducătorul român le elimină bineînţeles, pentru că nu-i mai apăreau în text, deci trebuie să elimine şi explicaţiile gramaticale sau stilistice. Sînt omise de asemenea mai toate referirile la comentatori medievali ai textului, precum şi aluziile la celelalte ediţii ale lui Hesiod (cu excepţia ediţiei Etienne, amintită mai sus). Astfel sînt păstrate numai explicaţiile sau comentariile legate direct de conţinutul scrierii, nu de forma ei; acestea sînt uneori uşor amplificate, iar unele cuvinte sînt glosate[12]. Notele care nu conţineau decît chestiuni de gramatică sau stil sînt în întregime omise ; în cîteva (foarte puţine) locuri sînt introduse note noi[13]. Neconcordanţele ivite între numărul notei şi numărul versului prin numerotarea greşită a versurilor în varianta românească sînt rezolvate corect.

Notele omise în manuscris după versul 178 din *Scutul lui Hercule* ca şi *Prolegomena*, conţineau mai ales discuţii asupra formei versului, iar celelalte texte din ediţie care lipsesc în manuscris, nu aveau o legătură directă cu opera lui Hesiod.

---

ale lui Gheorghe Siasanopulos). O familie de negustori Sisanopulos din Viena purta corespondenţă la sfîrşitul sec. al XVIII-lea cu filialele din Transilvania ale casei de negoţ Hagi-Pop (informaţie dată de d-nul Mihai Carataşu).

Pentru textul operelor lui Hesiod, volumul apărut la Lipsca în 1684 are pus faţă în faţă textul elin şi textul latinesc. Argumentele, comentariul dintre versurile 381 şi 382 din *Munci şi zile* şi notele sînt scrise numai în latineşte. Cartea a fost legată astfel încît fiecare filă scrisă este urmată de una albă. Pe această foaie — recte şi verso — cineva a scris de mînă transpunerea textului elin în limba greacă catarevusa. Acest lucru este făcut pentru *Munci şi zile* aproape în întregime (cu mici lacune), pentru *Scut* deloc şi pentru *Teogonia* numai pe primele 2 foi şi jumătate ; cîteva completări sînt scrise pe foile albe de la sfîrşitul volumului. În traducerea în catarevusa apar uneori şi cuvinte sau propoziţii latineşti.

[11] Este vorba despre Lilius Gregorius Giraldus (Gyraldus, Giraldi sau Gyraldi), mitolog, poet şi erudit italian (1479—1552), autor — între altele — al cărţii *Historiae poetarum tam graecorum quam latinorum dialogi decem*, Basel, 1545. La B.A.R. se găseşte un volum *Operum quae extant omnium* ale lui Gyraldus, apărut la Basel în 1580, volum ce a aparţinut, aşa cum reiese din însemnarea de pe foaia de titlu, lui Valentin Franck von Franckenstein (poetul sas din a doua jumătate a sec. al XVII-lea, ce a scris şi versuri româneşti) şi a ajuns apoi în Biblioteca colegiului Sfîntul Sava. În tomul doi al acestei cărţi (ce are o legătură bogat ornamentată şi două încuietori metalice), la p. 72—77, se află biografia lui Hesiod, exact aşa cum apare în ediţia amintită mai sus. Schrevelius îi adaugă însă scurte extrase din alţi 4 autori. În traducerea românească, biografia apare cu aceste adăugiri.

[12] Vezi notele la versurile (din manuscris) : 178, 222, 227, 536, 580, 613, 615, 749, 756, etc. — *Munci şi zile.*

[13] La următoarele versuri din ediţie (*Munci şi zile*), notele sînt omise în întregime : 4, 11, 13, 14, 171, 184, 189, 192, 731, etc. Note introduse de traducător par a fi cele de la versurile (din manuscris) : 760 şi nota (a), f. 53.

După cum am spus, în ediția lui Schrevelius există și textul grecesc și cel latin. Pentru că cineva a făcut pe foile albe interpuse transpunerea în limba greacă catarevusa, am putea crede că traducătorul român a recurs mai ales la limba greacă. Dar am remarcat deja că numele proprii apar în forma lor latină și că neologismele reclamă un izvor latin imediat. Sîntem siguri că traducătorul în română știa bine latina, pentru că, în izvorul folosit de el, biografia lui Hesiod, notele, argumentele și comentariul dintre versul 380 și 381 din *Munci și zile* sînt scrise numai în limba latină. Mai mult, putem demonstra că prefera latîna limbii grecești : în biografia lui Hesiod, cîteva grupuri de versuri de origine grecească sînt citate de Giraldi atît în latină, cît și în elină ; la fel trec și în ediția lui Schrevelius. În ms. 1605, aceste versuri apar însă numai în forma lor latină (adăugîndu-li-se traducerea în română)[14].

Se ridică acum întrebarea cine știa atît de bine latina la București, în 1829? Trebuie să adăugăm că acest personaj era în stare nu numai să facă o traducere, dar avea și deprinderea scrierii curente cu litere latine (pe lîngă chirilice), așa cum arată de cîte ori citează versuri sau cuvinte în latinește. În singurele rînduri care probabil îi aparțin — însemnarea de la fila 72^{v}—, numai cuvîntul „București" este scris cu chirilice, în timp ce data este scrisă cu litere latine și într-un mod ce dezvăluie o anumită practică, neobișnuită pentru Țara Românească : „die 29 : 8^{brie} 1.829".

Este drept că frecvența prepozițiilor „dă" și „pă" ne-ar îndemna să bănuim un muntean, dar, în același timp, apar și forme ca : „tratăluit" (f. 16, nota 190 ; f. 23, nota 368), „probăluiesc" (f. 36, vers 679 ; f. 37, nota 712 ; f. 39), „comendăluiaște" (f. 11, nota 43), „declaruit" (f. 31, nota 553), „găzdușagul" (f. 25, nota 43 ; orînduiala lucrurilor familiei, *adică a găzdușagului*" — cuvintele subliniate sînt proprii traducătorului, glosare a expresiei anterioare), „să se mînce" (f. 10^{v}, vers 276).

Traducătorul în limba română pare deci a fi un transilvănean, așezat de o vreme în Țara Românească.

★

În concluzie, manuscrisul 1605 este o traducere făcută înainte de 29 octombrie 1829, după ediția greco-latină a operelor lui Hesiod, apărută la Lipsca în 1684. Traducerea biografiei și a comentariilor s-a făcut din latină, iar în traducerea poemelor s-a apelat mai ales (dacă nu în exclusivitate) la limba latină. Traducătorul era probabil un transilvănean.

Cătălina Velculescu

[14] În copia din ms. 1783 aceste versuri sînt înlocuite cu forma grecească, eliminîndu-se cea latină. Deci cel care a făcut transcrierea a observat paradoxul și a făcut schimbarea necesară.

N. I. APOSTOLESCU

Note bibliografice

N. I. Apostolescu, unul dintre primii comparatiști ai literaturii noastre, s-a afirmat, cum se știe, nu numai prin lucrări de literatură comparată ci și printr-o seamă de contribuții de critică literară, de estetică, filologie, folcloristică, prin lucrări cu caracter istoric, portrete ale unor personalități din țară și din străinătate, versuri, proză literară, recenzii, traduceri, publicistică etc. Însă viața lui relativ scurtă — a murit la 42 de ani, — nu i-a îngăduit să-și împlinească o operă care se anunța bogată și diversă.

S-a născut la 3 mai 1876 în orașul Alexandria, ca fiu al Polixeniei și al lui Iancu Apostolescu. Familia era stabilită aici de mai multă vreme. Prin actul dat, în numele domnitorului Alexandru Ioan Cuza, de către Ministerul Justiției, cu nr. 4536 din 2 aprilie 1862, se constată că Apostol Iconomu, tatăl lui Iancu, și deci bunicul scriitorului, cumpără la acea dată o prăvălie cu un teren în suprafață de 50 stînjeni patrați de la răposatul Crăciun Cojocaru, prin epitropul acestuia Tudorache Țînțăreanu, imobil ce se afla pe ulița Sistovului. Deși bunicii și părinții scriitorului erau în Alexandria oameni cu oarecare stare (ocupîndu-se, printre altele, și cu negustoria), Iancu Apostolescu, în căutarea unei mai bune chiverniseli, părăsește la un moment dat Alexandria, stabilindu-se la București. Nu-și înstrăinează însă casa, pe care o închiriază primăriei orașului Alexandria, pentru a se instala acolo Școala de băieți nr. 1. Faptul reiese din contractul încheiat de primăria orașului Alexandria cu Iancu Apostolescu la 19 iunie 1891, din care redăm următorul fragment: „Noi, primarul urbei Alexandria, închiriem de la domnul Iancu Apostolescu, ca local pentru Școala de băieți nr. 1, din acest oraș, Alexandria, atît casele în care se află actualmente această școală cît și pe cele lipite cu școala, situate în culoarea roșie, stradele Brătianu și Bolintineanu, pe termen de trei ani de zile, cu începere de la 29 aprilie 1891 și pînă la 29 aprilie 1894"[1]. La București Iancu și familia sa compusă din Dumitru, Nicolae și Maria (căsătorită mai tîrziu Teodorini) domiciliază într-un imobil de pe Calea 13 Septembrie, nr. 50.

Tînărul N. I. Apostolescu își începe clasele primare în orașul natal și le continuă la București, la Liceul „Gheorghe Lazăr", dovedindu-se un elev cu înclinații deosebite pentru științele umaniste; în special pentru limbile străine și istorie. În 1895, după obținerea bacalaureatului, se înscrie la Facultatea de litere din București, unde face studii strălucite, obținînd diploma de licențiat în științe filologice cu mențiunea „Magna cum laude", în sesiunea ianuarie 1899. În același an este numit, cu titlu provizoriu, profesor de limba română și filozofie la Liceul „I. C. Brătianu" din Pitești, catedră la care rămîne pînă în 1918, anul morții sale.

În anul 1904 îi apare prima culegere de articole intitulată *Studii — literatură, estetică, filologie* — cu o prefață de B. P. Hasdeu și cu scrisori de apreciere din partea lui Gr. Tocilescu și G. I. Ionescu-Gion. Culegerea, cuprinzînd șapte articole: *Poezia română, Frunză verde!, Originalitate, Ritm și măsură, Haralamb Gh. Lecca, Iulia Hasdeu, Limbajul și înfățișările lui sociale*, a fost apreciată în mod elogios de critica vremii.

[1] Actul se află în posesia lui I. Dinu.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2. p. 323—326, București. 1974.

În anul 1905 Ministerul Instrucţiunii iniţiază un concurs pentru o bursă de studii — semantică, literatură comparată — la Paris. Concursul este cîştigat de N. I. Apostolescu, care, între anii 1905—1909 urmează diverse cursuri la École des Hautes-Etudes şi Sorbona obţinînd în final titlul de „Docteur ès lettres", cu cea mai înaltă menţiune, la Facultatea de litere a Universităţii din Paris. În anii 1908 şi 1909 a ţinut cursuri de limba şi literatura română la École des Langues Orientales Vivantes din Paris. Înainte de a pleca la Paris şi după întoarcerea în ţară a ţinut (lucru mai puţin ştiut astăzi) un număr apreciabil de conferinţe, dintre care menţionăm : *Despre cuvînt, Iulia Hasdeu, Studiul limbii române la Paris, Celăţuile lui Negru Vodă şi ale lui Vlad Ţepeş, Gr. Tocilescu, Poezia munţilor* etc., pe care, pe urmă, le-a publicat. Acest lucru l-a făcut mai ales în calitate de conferenţiar al Casei şcoalelor şi inspector al aşezămintelor culturale.

Lucrarea de seamă a scriitorului rămîne *L'influence des romantiques français sur la poèsie roumaine, avec une préface de Emile Faguet de l'Académie Française*, Paris, Librairie Ancienne, „Honore Champion", 1909, XII+420 pagini. Scrierea, netradusă în româneşte pînă în prezent, este dedicată foştilor profesori ai autorului la Sorbona, Émile Faguet şi Mario Roques. Încă din introducere se evidenţiază faptul important, deşi poate supradimensionat, că influenţa romanticilor francezi s-ar fi exercitat asupra întregii poezii româneşti şi nu asupra cîtorva poeţi, autorul susţinînd că în secolul al XIX-lea lumea noastră literară ar fi trăit într-o atmosferă romantică franceză : „Romantismul este o epocă (pe care N.I.A. o situează mai ales între anii 1800—1850), ce se caracterizează printr-o exuberanţă de imaginaţie şi de sensibilitate", scrie el, argumentînd pe ample baze şi investigaţii documentare faptul că aspiraţiile romantismului se potriveau cu aspiraţiile poporului român, de unde se deduce că scriitorii români primesc fără discernămînt şi cu pasiune producţiile romantice franceze. Se trage concluzia că influenţa franceză asupra românilor înainte de romantism a fost slabă, în schimb ideile înnoitoare ale romantismului îi vor apropia pe români de Franţa. Lucrarea a fost pregătită mai mulţi ani, definitivată de autor între 1905—1909 şi prezentată la Sorbona ca teză de doctorat. Fiind printre primele de acest fel scrise de un român, ea s-a bucurat de un răsunet apreciabil în lumea literaţilor, criticilor şi comparatiştilor din ţară şi din străinătate. Spre exemplu, chiar Émile Faguet, prefaţatorul ei, scrie în *Journal des Debats* din 15—16 iunie 1909 : „Poeţii români dintre anii 1820—1900, au fost sau poeţi foarte mari sau poeţi mari, sau poeţi foarte distinşi. D-l Apostolescu ne face să-i cunoaştem foarte îndeaproape, ni-i face agreabili, aducînd astfel un însemnat serviciu istoriei literaturii europene".

Léon Séché — directorul revistelor „Les Annalles romantiques" şi „La Revue de la Renaissance" — scrie în prima din aceste publicaţii : „Iată o lucrare remarcabilă, care ne poate servi de model... Într-adevăr, nu numai în România a exercitat romantismul francez o atît de mare influenţă. Recunosc însă că nicăieri, în nici o parte, această influenţă nu a fost mai pronunţată şi mai sensibilă decît aici. Explicaţia ne este dată de o serie de factori pe care d-l Apostolescu îi scoate în evindenţă".

Tot pe atunci, Alexandru T. Dumitrescu spunea printre altele : „Ea (lucrarea) aduce în primul rînd o contribuţie la istoria literaturii europene, care pentru noi este cu atît mai preţioasă cu cît, arătîndu-se legăturile de inspiraţie ale poeţilor noştri cu romanticii francezi, li se recunoaşte lor de către un Émile Faguet nota dominantă a motivului : Bălcescu, Alecsandri, Alexandrescu, Bolintineanu şi ceilalţi romantici români s-au inspirat din Chateaubriand, Lamartine, V. Hugo sau Musset fiindcă ei erau în acelaşi timp mari patrioţi. Această notă sufletească a poeţilor noştri, recunoscută de Faguet în urma strălucitului studiu al d-lui Apostolescu, rămîne, credem, cel mai potrivit elogiu ce se poate aduce generaţiei trecute de poeţi care au contribuit în cea mai mare măsură la renaşterea României, atît în scris, cît şi prin fapte". (*Annales romantiques*, 6-e année, tome VI, 1909, p. 586). Alexandru Dima nota de curînd : „Influenţa franceză a fost însă studiată şi în cadru literar propriu-zis, şi vom cita aici cele două lucrări tipice în acest domeniu : cea a lui N. I. Apostolescu : *L'Influence des Romantiques Français sur la poésie Roumaine*, 1909 şi cea a lui Charles Drouhet : *Vasile Alecsandri şi*

scriitorii francezi (1924). Prima din cele două îmbrățișează aproape întregul material al secolului trecut din perioada preromantică, de la Iancu Văcărescu și Gr. Alexandrescu, apoi de la aceștia la traducători, cum au fost C. Stamati și Costache Negruzzi, trecîndu-se apoi la N. Bălcescu, la D. Bolintineanu, N. N. Nicoleanu, Al. Depărățeanu, Mihail Zamfirescu, Nicolae Scurtescu, în sfîrșit la V. Alecsandri și la familia Hasdeu, inclusiv — se înțelege, Bogdan Petriceicu Hasdeu. N. I. Apostolescu aparține riguroasei metode istorice și e, de fapt, descoperitor a numeroase izvoare și autor al unei priviri generale asupra literaturii române în funcție de cea franceză"[1]. Aprecieri elogioase la adresa acestei lucrări au mai făcut și criticul Vladimir Streinu în *Pagini de critică literară*, București, 1968, vol. II, p. 287—288 și Ion Zamfirescu, în *Studii de literatură comparată*, București, 1968, p. 52. În studiul recent apărut, *Istoria și teoria comparatismului în România*, la capitolul *Formarea școlii românești de comparatism*, găsim următoarele aprecieri: „Cercetînd revistele franceze cu circulație în Țările românești, la începutul secolului al XIX-lea și mica poezie romantică, N. I. Apostolescu descoperă numeroase surse necunoscute pînă la el ale unor poezii de Ion Heliade Rădulescu, Gh. Asachi, C. Stamati, D. Bolintineanu, Gr. Alexandrescu, V. Alecsandri și alții, încît teza sa de doctorat (*Influența romanticilor francezi asupra poeziei române*) rămîne o carte de căpătîi în studierea creației scriitorilor respectivi. Parcurgerea acelorași publicații în paralel cu dezvoltarea literaturii române, raportarea continuă a fenomenului românesc la evoluția literaturii franceze, îl duc pe N. I. Apostolescu la unele concluzii deosebit de interesante, care nu au trecut, din păcate, dincolo de filele cărții sale"[2].

Din toate aceste cercetări, mai ales din cele recente, reiese că lucrarea, deși depășită în multe privințe, rămîne un valoros studiu de literatură comparată, avînd un loc de cinste în istoria literaturii și culturii românești.

Altă lucrare a lui N. I. Apostolescu este puțin cunoscuta lui *Istorie a literaturii române moderne*, în două volume (vol. I, publicat în 1913 și vol. II, în 1916), editate de biblioteca Societății „Steaua" (nr. 34 și 45), cu un raport de prezentare a lui I. Kalinderu. Primul volum cuprinde literatura română modernă de la 1821 și pînă la 1866, împărțită într-o scurtă prezentare și zece capitole: „În prag de vreme nouă" (se vorbește mai mult de scriitorii preromantici); „Întîi scriitori moderni"; „Latiniștii — scriitorii de peste munți"; „Întemeietorii prozei moderne"; „Poeți de seamă, poeți noi"; „Vasile Alecsandri"; „Prozatorii"; „Scriitori poporani și populari"; „Oratori și oameni de legi"; „Încheiere". Volumul II cuprinde literatura română între anii 1866—1900, divizat tot în zece capitole, intitulate după cum urmează: „Reviste"; „Poezia — Alecsandri"; „Poeții suferinței. Eminescu și urmașii săi"; „Poeți noi"; „Hasdeu"; „Istoria, arheologia, critica, filozofia"; „Proza", „Teatrul"; „Alcătuiri în limbi străine". În general, se face o analiză succintă fenomenului literar din perioada amintită, scoțîndu-se în relief operele și scriitorii de seamă ai timpului, păcătuindu-se însă prin exces de istorism și penurie analitică și critică a operelor de valoare. Adesea se vorbește în amănunt despre scriitorii de prea mică importanță pentru literatura noastră, în dauna unora valoroși. Eminescu, Creangă, I. L. Caragiale, Delavrancea și alții sînt prezentați în mod sumar, fără aprofundarea cuvenită și cu unele greșeli de interpretare, iar Gheorghe din Moldova (Gh. Kernbach), Mihai Zamfirescu, Haralmb Lecca și alții, ocupă mai mult loc decît Octavian Goga, care abia este amintit, G. Coșbuc, Șt. O. Iosif și alți scriitori de vază. Aceasta pe lîngă unele date și interpretări contradictorii. Este vădit că lucrarea are un caracter de popularizare a literaturii române și e probabil că pe baza ei N. I. Apostolescu ar fi dorit să elaboreze una mai amplă, corespunzătoare cu gradul său de pregătire, însă evenimentele primului război mondial și apoi moartea sa, survenită la 2 noiembrie 1918, l-au împiedicat s-o facă. Oricum, uitarea în care a căzut *Istoria*... cu timpul este astfel pe deplin motivată, importanța ei fiind astăzi strict documentară.

În ceea ce privește teoria literaturii, N. I. Apostolescu a scris *L'ancienne versification roumaine*, Paris, Librairie Ancienne „Honoré Champion" Editeur, 1909, 91 pagini, vizînd

[1] Al. Dima, *Principii de literatură comparată*, E. P. L., 1969, p. 71—72—73.
[2] *Istoria și teoria comparatismului în România*, Ed. Academiei, 1972, p. 134.

secolele al XVII şi al XVIII-lea. Lucrarea are cinci capitole : „Consideraţiuni generale asupra versificaţiei române" (retorica), „Primele încercări : M. Costin, Dosoftei", „Încercări de proză ritmată şi de versuri în măsură cantitativă : Principele Cantemir, Mihai Haliciu", „Macarie, Văcărescu, Alecsandri, Seulescu, M. S. Pauletti". În capitolul al cincilea, de concluzii, se aminteşte despre tratatele de versificaţie scrise de Iordache Golescu şi Ion Heliade Rădulescu.

Despre *Vechea versificaţie românească* au scris articole favorabile mai mulţi critici români şi străini, dintre care amintim articolul lui Alexandru P. Dumitrescu, publicat în „Revista de istorie, arheologie şi filologie" ; A. Jean Roy în „Revue critique d'Histoire et de Littérature", Alphonse Baiot în „Le Musée Belge" şi Mario Roques în marea revistă „Romania", unde citim : „În meritoria dizertaţie a d-lui Apostolescu se află multe informaţii noi şi preţiaose şi este de dorit ca autorul să-şi continue investigaţiile sale în literatura română dinaintea secolului al XIX-lea, o dată cu studiile sale moderne. Nu pot părăsi această carte, fără a semnala în cuprinsul ei un prim capitol, care este o foarte bună expunere sintetică, metodică şi pătrunzătoare a principiilor versificaţiei româneşti"[1]. Mai recent, Vladimir Streinu, L. Gáldi şi alţi cercetători au acordat locul cuvenit acestei scrieri în lucrările lor de această natură.

N. I. Apostolescu a făcut şi unele cercetări istorice şi arheologice, dînd la iveală studii menite a lămuri unele *probleme controversate*. Printre altele, menţionăm articolul *Schitul Trivale*, în care se face în mod amănunţit istoricul acestui schit piteştean, autorul reliefînd aspecte ale stării sociale, economice şi politice în Ţara Românească în secolul al XVII-lea, ca şi din viaţa bogată în manifestări culturale a mitropolitului Varlaam, întemeietorul schitului. Ar mai fi de adăugat articolele : *De pe valea Argeşului* (suită de însemnări, cu capitolele : a/ Negreni ; b/ Despre cetatea lui Negru Vodă ; c/ Pe mormîntul lui Radu Negru la Curtea de Argeş ; d/ Cetăţile lui Negru Vodă şi ale lui Ţepeş), *Valurile romane* : *Brazde şi troiene* ; *Sisteme de apărare în trecut* ; apărute în 1907 în „Revista pentru istorie, arheologie şi filologie", ca şi cele intitulate : *Ritm şi măsură* (studiu de teorie a literaturii), *Studiul limbii române la Paris* (în care se scoate în relief însemnătatea cursurilor de limba română de la École des Langues Orientales Vivantes din Paris în perioada cînd N. I. Apostolescu era lector la aceste cursuri), *O carte a lui Bălcescu* (în care se face prezentarea şi descrierea unui volum de maxime franceze, cu traducere germană în faţă, editată la anul 1793, carte aflată în posesia lui Bălcescu, care a făcut într-însa unele adnotări cu intenţia de a o traduce în româneşte), *Din viaţa lui Tocilescu* (în care se scot în relief meritele istoricului, arheologului şi epigrafistului de înaltă cultură), *Bălcescu şi „Cîntarea României"* (lucrare din care se desprinde concluzia că N. I. Apostolescu a fost întotdeauna convins că poemul *Cîntarea României* este opera lui N. Bălcescu şi nicidecum a lui Alecu Russo) etc.

Autorul a mai publicat felurite articole în reviste precum : „Literatură şi artă română", „Noua revistă română", „Ţara nouă", „Flacăra", „Românul", „Revista armatei", „Revue de Roumanie", „Steagul" (între anii 1915—1916, ţinea cronica intitulată „Însemnări literare") etc. O altă latură a activităţii lui N.I. Apostolescu este aceea de traducător. A transpus în româneşte romanele *Desfrînata* (*La glue*) a lui Jean Richepin şi *După ce Ulysse revăzu Itaca* (*Les Dernières aventures du divin Ulysse*) a lui Emile Ghebhart.

Moartea lui N. I. Apostolescu a survenit la 2 noiembrie 1918, exact la două ore după ce poşta îi aducea plicul cu numirea sa ca profesor universitar la catedra de estetică şi critică literară de la Universitatea din Iaşi. Atunci, ca şi mai tîrziu, nu s-a scris prea mult despre N. I. Apostolescu, deşi acest comparatist, istoric literar şi cercetător pasionat, care a trăit modest şi a murit sărac, lăsînd în urma sa amintirea unui om de o cultură polivalentă, a adus o apreciabilă contribuţie la dezvoltarea scrisului românesc de la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi din primul pătrar al secolului al XX-lea. Dacă o parte din opera sa ar fi reeditată şi tradusă în româneşte, numele său ar fi repus în circulaţia ce i s-ar cuveni.

Ion M. Dinu — I. Steriopol

---

[1] „Romania", Avril — Juillet, 1910.

TREI SCRISORI INEDITE DE LA G. CĂLINESCU

Cînd, în primele zile ale lunii ianuarie 1939, am avut în mînă întîiul număr al „Jurnalului literar", cu subtitlul „foaie săptămînală de critică şi de informaţie literară", ce apăruse la 1 ianuarie 1939 la Iaşi, sub direcţia lui G. Călinescu, cu prestigioasa colaborare a prof. Iorgu Iordan, apoi a lui Al. O. Teodoreanu, a tinerilor de atunci G. Ivaşcu şi Al. Piru, precum şi a poetei de mare talent şi de intens lirism Magda Isanos, şi cînd din *Cuvînt pentru început* al directorului „Jurnalului" am aflat că este vorba de o revistă ce se preconizează a fi vie şi deslusind totodată din acelaşi *Cuvînt* spiritul mare şi îndrăzneţ al lui G. Călinescu, vorbind de „liniile monumentale" ale culturii noastre, dîndu-mi seama, în fond, că revista, desprinzîndu-se de nivelul publicaţiilor de pînă atunci, ţinteşte cu îndrăzneală spre un ţel mai înalt şi mai depărtat, plăcîndu-mi dealtfel foarte mult şi pentru aspectul estetic al tipăriturii, — în spiritul adolescentului cu tîmplele zvîcnind fierbinte de un ideal de artă, care eram atunci, se aprinse brusc lumina unei mari satisfacţii, la gîndul că aş fi fericit dacă pe linia unui astfel de organ de publicitate artistică aş putea să-mi continui activitatea literară de pînă atunci, publicînd şi eu versuri în paginile „Jurnalului" lui G. Călinescu.

Şi, ca urmare a acestei dorinţe şi pentru că am văzut din acelaşi *Cuvînt pentru început* din partea lui G. Călinescu o încurajare pentru tineri, nu am lăsat să treacă prea multă vreme de la data apariţiei primului număr al „Jurnalului"... şi m-am şi adresat, cu prea marea încredere ce o aveam atunci în puterile mele, lui G. Călinescu, cu scrisori şi poezii, la care scrisori, el, în afară de unele semne ce mi le dădea prin poşta redacţiei, îmi răspunse direct, tot prin poştă, cu alte trei scrisori. Scrisorile primite de la Călinescu sînt următoarele :

Stimate domnule Plop,

Regretul de a nu te cunoaşte este şi al meu, dar cîtăva vreme te rog să înţelegi absoluta mea trebuinţă de a mă abstrage oricărei convenţii sociale. *De profundis* este foarte interesantă şi o vom publica, cu puţină răbdare din partea dumitale. Însă de ce faci numai poezii şi nu scrii şi articole despre poezie şi literatură? Închiderea voită într-un gen mărgineşte conştiinţa scriitorului.

Cu cele mai bune salutări,
G. Călinescu.
(Plicul e ştampilat cu data de 15 martie 1939).
JURNALUL LITERAR
Director / G. Călinescu.

Stimate domnule Ulmanu,

Articolul dumitale critic se va publica şi sper chiar în numărul 21 al „Jurnalului literar".

Cît despre editare, ar fi nimerit şi în interesul autorilor tineri ca operele lor, riguros alese, să fie încadrate între opere de autori în vîrstă şi între traduceri din literatura univer-

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2. p. 327 — 328, Bucureşti, 1974.

sală. Apoi, firește, trebuie să mi se pară legitim să admit un tînăr în această colecție. Cu dumneata aș putea examina lucrurile.

Versurile însă nu se vînd și acum, la început, nu putem risca nici o cheltuială. Încît singura formă de înțelegere pentru versuri, deocamdată, este aceasta : Revista prezintă în paginile ei opera editatului, aproape în întregime, împuținînd cheltuielile culesului. Hîrtia și tirajul cad în sarcina editatului. Am obținut pentru asta prețul de 1.500 lei. Se vor trage 1000 de exemplare din care se va da un număr și autorului. E trist, dar toți poeții plătesc editorilor. Cel puțin aici contribuția este cu mult mai mică.

Cu cele mai cordiale salutări,

G. Călinescu

Iași, 13 mai 1939
JURNALUL LITERAR
Director / G. Călinescu

Stimate domnule Plop,

Noile dumitale poezii sînt cu mult mai interesante decît cele vechi și arată un real progres de coloare și sensibilitate fantastică. În amănunțimi n-aș putea intra acum. Cîteva le vom publica în Jurnal (cuvîntul *jurnal* scris cu roșu — n.n., T. Plop). Aș accepta și un volumaș de d-ta în colecția noastră. Însă împrejurările grele de azi ne împiedică să mai oferim condițiile dinainte și n-am putea decît să primim ca autorul să-și plătească singur tipărirea volumului. Desigur, am obține înlesnirea. Editorul ar da cu preț minim hîrtie bună (broșura III a ieșit foarte frumos) și tiparul n-ar costa prea mult. Încît costul integral n-ar fi grozav. Însă vremurile pot fi grele și pentru dumneata. Să sperăm în alte timpuri.

Un salut cordial,

G. Călinescu

(Data ștampilei de pe plic e 19 decembrie 1939).

Scrisorile sînt dactilografiate, iar sub textul lor, cu o peniță fină și cu un scris corect, evidențiind o grijă estetică de a-și scrie numele, este semnătura lui G. Călinescu.

Pe unul din plicuri este scrisă, tot la mașina de scris, adresa lui din Iași — str. Ionescu 4, unde, după cît îmi aduc aminte, îl vizitasem o dată și mi-a rămas în amintire următoarea imagine : o odăiță simplă, în care deasupra unui pat acoperit cu o pătură, atîrna pe perete un anunț al apariției „Jurnalului literar"...

T. Plop Ulmanu

Analiză și interpretare. Orientări în critica literară contemporană

Analiză și interpretare. Orientări în critica literară contemporană, e un volum de studii teoretico-literare ce relevă în egală măsură atît starea criticii literare europene din ultimele decenii, cît și stadiul cercetărilor de teorie literară din țara noastră. Autorii studiilor sînt membrii ai colectivului de teorie a literaturii de la Universitatea București (coordonator — prof. Silvian Iosifescu), deci volumul reflectă și preocupările și pulsul cercetărilor universitare în acest domeniu. Lucrarea s-a constituit pentru a substitui o nevoie de informare în principalele orientări critice contemporane : stilistica, structuralismul, psihanaliza, semiotica, metodele matematice, sociologia literaturii etc.

Deși comentarii asupra acestor curente au mai apărut în presa noastră de la Tudor Vianu la Sorin Alexandrescu, Paul Cornea, Solomon Marcus, Virgil Nemoianu, trebuie să recunoaștem acestor studii un aport considerabil în privința informației și aprofundării metodelor investigate. Fiecare autor (N. Rață-Dumitriu, Savin Bratu, Ion Vasile Șerban, Al. Sincu, Ioana Crețulescu, Ecaterina Mihăilă, Alexandru Tudorică) investește multă voință și remarcabil talent pentru a surprinde datele esențiale (uneori contradictorii și complexe în chiar cadrul doctrinelor cercetate) și pentru a le face accesibile unui public mediu. Se cuvine încă a fi menționat un stil critic elevat și sugestiv, care anulează, ba chiar inversează sensul așa-numitei diferențe dintre critica revistelor și cea universitară în privința criticii artistice. Impresionează în chip deosebit studiul lui N. Rață-Dumitriu, *Critica stilistică*, pentru acurateța și preciziunea gîndirii și *Critica sociologică* (Ion Vasile Șerban) pentru dimensiunile vaste pe care se mișcă spiritul cercetătorului. Obiecțiile vin din altă direcție și ele privesc pe de o parte statutul doctrinelor critice de care se ocupă volumul, pe de alta însăși condiția cercetărilor românești de teorie literară.

Stilistica, formalismul rus, structuralismul, metodele matematice, semiotica, chiar psihanaliza se constituie istoric în opoziție cu maniera impresionistă a criticii de la sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea. Mai departe ele aruncă mănușa criticii deterministe și aceleia metafizice care judecau faptul literar cu instrumente exterioare, generale. O provocare deci adresată subiectivismului critic, o alta criticii filozofice. Stabilită opoziția cu spiritul trecutului, noile metode își afirmă principiul adecvării la obiect. Obiectul literar, structura, stilul, sistemul de semne luat izolat, suficient sieși, devin categoriile fundamentale ale noilor critici. Contrar subiectivității impresioniste, noua critică se vrea obiectivă, impresiei întîmplătoare îi opune cercetarea textului concret, stilului intuitiv — stilul riguros științific, deducției — inducția etc. Mai mult, dintre cei doi termeni subiect-obiect unul e suprimat (primul) și rămîne numai obiectul conceput ontologic, independent de subiect, existent în sine.

Termenii de obiectiv, științific, preciziune, obligă la investigații mai adînci, pe care noile metode critice le exclud din cîmpul preocupărilor. Dar ce e obiectul acela pe care-l postulează noul pozitivism critic? Mai ales cînd vorbim de opera literară? În filozofie, la Kant,

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 329—348, București, 1974.

la Fichte, la Renouvier, obiectul e înțeles ca creație a subiectului, marxismul însuși, judecînd dialectic, nu vede în obiect un lucru izolat, fix, ci o realitate în mișcare și care se construiește în procesul cunoașterii prin conexarea gîndirii abstracte cu experiența sensibilă și cu practica. Apoi ce fel de obiect exterior e literatura, arta, creație prin excelență subiectivă, produs al conștiinței umane? E o contradicție în termenii primari pe care se întemeiază noile metode ai căror promotori (Spitzer, Jacobson, D. Alonso) recunosc cu surprinzătoare seninătate că esența „obiectului" literar, inefabilul artistic le scapă și invocă adesea în ajutor facultatea intuiției critice. E dealtfel semnificativ să ne amintim că primele cercetări structurale întreprinse la noi cu un deceniu în urmă în cadrul Institutului de folclor se produceau cu *Istoria literaturii* a lui George Călinescu pe masă. Rezultatele pozitive, statistice, erau confirmate prin verdictele unei lucrări tipic impresioniste! Critica psihanalitică pretinzînd că pornește tot de la text, scormonea mai întîi amănuntele din viața scriitorului, plătind un greu tribut criticii biografice. O altă întrebare la care noile metode evită să răspundă se referă la natura actului critic. Există două pagini — introducerea la studiul lui Ion Vasile Șerban despre *Critica sociologică* — strecurate ca un „cal troian" în structura acestui volum; în aceste pagini autorul face cîteva constatări principiale asupra statutului specific actului critic: „Față de opera literară actul critic se definește ca o tendință, ca o direcție, ca un vector; față de sine însuși se întemeiază ca un obiect, ca o creație, ca o altă operă".

Or, principial, noile metode, cu tendința lor de anulare a subiectului critic, resping aprioric ideea criticii-creație. Dar actul critic e produsul unei structuri individuale cu formație și experiență proprie. Consecvenți principiului structuralist, ar trebui să vedem în conștiința critică o „tabula rasa" pe care sistemul închis al operei își exercită valorile și semnificațiile. Ne întrebăm cum se potrivește o asemenea imagine despre critic cu figura unor personalități ca Leo Spitzer, Auerbach sau Tudor Vianu, care se apropie de operă cu un imens fond aperceptiv de idei și noțiuni literare. E dealtfel știut că studiile acestora sînt numai vag reprezentative pentru noile metode critice și că în ele principiile stilisticii își află mai degrabă o negație decît o confirmare. Ar fi prea naiv să credem că analizîndu-i pe Homer și *Biblia*, Auerbach deduce sistemul cultural al epocii, pornind de la textul analizat, cînd în realitate cunoștințele sale vaste despre antichitate sînt acelea care-l apropie de substanța literară a *Odiseii* și *Bibliei*. Astfel momentul deductiv, eliminat teoretic de metodele scientiste contemporane, intervine nepoftit, cu un aport esențial în cele mai pertinente „analize de text". Alungată pe ușă, deducția se întoarce pe fereastră. Căci lucrarea critică e una creatoare, ea presupune o sensibilitate și un sistem aperceptiv de idei literare bine coagulat și care e apt să forțeze ușile ermetic închise ale operei literare. Creația critică nu se confundă cu interpretarea arbitrară, impresionistă a textului; ea e reflexul acestui organism ferm și în același timp flexibil care e sistemul critic, aliaj de sensibilitate și de reguli, provenit dintr-o experiență bogată a literaturii și care nu poate fi înlocuit de concepte parțiale, fie acelea „intuiția" impresionistă, ori „structura", „textul", „semnul", „rigurozitatea" noilor metode. Sistemul critic aprehendează dar și deduce, percepe dar și inventează, pentru că el cuprinde virtual opera care se naște, o așteaptă, o vede, o recunoaște, o explică. Acesta e subiectul critic, viu, sistematic, substanțial, cuprinzînd în el literatura, pe aceea creată deja și pe aceea posibilă, iar nu o operă, un text în sine, rupt de context. Deducția, așadar, introduce în actul critic dialectica, ferind un proces viu de consecințele schematizării și tehnicizării. Astfel ne pare mai elocventă aserțiunea că obiectul criticii îl constituie nu textul izolat, ci prezența lui în ansamblul literaturii, deci literatura însăși. Un text, o operă, nu e un individ izolat (pretenție pe care dealtfel încercările semiotice o evită), ci e o sinteză, o recreare a literaturii; mai mult, opera e macrocosmosul însuși reflectat într-un microcosmos și ea se poate defini și valorifica numai integrată în sistemul general al literaturii și al valorilor.

Desigur, e numai o impresie ceea ce afirmăm aici și anume că s-ar putea să avem de-a face cu o mare erezie a spiritului critic. Oricum, timpul așteptărilor s-a consumat, speranțele

puse în noile metode au fost, se pare, trădate, ceea ce constată, timid, e drept, și autorii acestui volum. Dar teoreticienii literaturii, mai ales cînd se dovedesc atît de înzestrați, ar trebui să nu se limiteze doar la a-și arăta rezervele, ci să pornească la construirea adevăratelor principii ale criticii actuale și viitoare. Căci teoria literaturii nu e, cum nu e nici critica, domeniul expectativei, ci al creației de idei, obligație pe care intelectul o are indiferent de spațiul cultural în care se manifestă.

Marian Vasile

Gh. Mușu, Din istoria formelor de cultură arhaică

La cea de-a doua carte — prima fiind *Zei, eroi, personaje* — Gh. Mușu se dovedește același cercetător pasionat al fondului culturilor arhaice, studiat cu mijloace comparative și cristalizat, ca punct de plecare, în problema energiei, a transformărilor și conservării ei, așa cum l-au putut acestea influența și conduce pe omul arhaic la nașterea unor mituri. Ipoteza autorului este că de la aceste mituri care constituie, adesea, adevărate enigme etimologice, pînă la mari creații literare din Renaștere și chiar mai apropiate de zilele noastre se poate stabili o filiație cu vaste semnificații. Un asemenea pod peste vremi l-ar înfățișa, de pildă, anticul triptic egiptean Osiris-Set-Isis, renăscut în triunghiul Hamlet (tatăl) — Claudius — Gertruda. Dar Hamlet, propriu-zis" ... în forma sa euhemerizată de la Saxo Grammaticus, de la care o ia în ultimă instanță și Shakespeare, conține și exprimă eterna luptă dintre anotimpuri, durînd încă în reprezentări dramatice populare în Marea Britanie și în Apusul Europei. Este vorba, deci, de o metaforă care s-ar alcătui într-o reprezentare de bază în legenda lui Hamlet unde, dealtfel, tot ca o întruchipare a mitului, „personajul cel rău ucide pe cel bun, pentru posesia reginei, pe vremuri reprezentanta zeiței pămîntului". „Dacă la Shakespeare ea se numește Gertruda, iar la vechii germani respectiva zeitate se numea Gerda, subliniem — afirmă autorul — faptul că personajul negativ apare însă sub clasicul său nume *Claudius*, (Șchiopul). Iar ființa cea mai pură, cea mai dezinteresată dintre toate — Ofelia —, poartă, exprimă, nevinovat, mai departe, scopul pentru care au fost instituite aceste rituri : *folosul* — căci aceasta este și etimologic rădăcina ființei ei (din elinul *Ophelos*)".

La care anume rituri se referă autorul? Firește, la cele privind renașterea naturii, rodirea ei plenitudinară și apoi moartea, personificată prin iarnă. Ipoteza lui Gh. Mușu, pe care a lansat-o în volumul precedent, este că însăși „existența" mitică a primilor zei nu a fost, în realitate, decît o personificare a ciclurilor naturii, numeroase fapte ce s-ar fi pus ulterior pe seama zeităților, mai cu seamă a celor eline, în mitologii, fiind fabulații rezultînd din simpla traducere a numelor lor. De aici concluzia că aria mitologiei trebuie analizată sub unghiul „enigmelor etimologice", aplicabilă în aceeași măsură operelor literare din trecut, care s-au inspirat nemijlocit din folclor sau din vechile obiceiuri. Printre numeroasele exemple, Gh. Mușu propune evoluția *zeului șchiop*, ca fiind exemplară și cea mai lămuritoare în privința feluritelor înfățișări, vîrste ale unei zeități, după cum explică ciclul vegetației, al fecundității, al vieții și al morții. Este vorba chiar de Dionysos, de avatarurile sale pînă la a întruchipa figura diavolului, respectiv a lui Mefisto, avataruri care au plecat, inițial, de la amănuntul „piciorului umflat", defectul fizic caracteristic al zeului. Semnificația primară era umplerea cu sevă a trunchiului vegetal. Nu alta ar fi etimologia numelui de Sabazios, zeul trac, „umflatul cu sevă". Tot astfel, identificînd Crăciunul cu sărbătoarea păgînească a focurilor, cu datări diverse în calendar, autorul respinge interpretările curente ale cuvîntului, după care acesta ar fi de origine sau latină

sau slavă, dacă nu iliră, şi conchide mult mai vizionar, considerînd termenul ca aparţinînd fondului primar al limbii, ipoteză în spiritul căreia, în afara argumentelor de ordin lingvistic, se aduc şi date de folclor, într-o surprinzătoare interpretare.

Savuroase sub raportul detectivismului etimologic, instructive prin raportarea la marile mitologii ale lumii, soluţiile autorului recurg la ultimele argumente, atunci cînd, analizînd opere literare, le presupun o nemijlocită continuitate cu fondul arhaic, prin intermediul folclorului, ca depozitar al reziduurilor mitologice : „Vestita fiică a regelui Lear poartă numele unei figuri mitice, apărînd mai rar sub aspectul pe care-l exprimă acuma — în rest, asemănătoare cu celelalte întruchipări din ciclul vegetaţiei. Astfel, Creidylat sau Creidilad apărea într-un rit săvîrşit în ziua de întîi mai, cînd, pentru posesia ei, se da luptă între *Vară* şi *Iarnă*, între *Gwythur* şi *Gwyn*; de aici porneşte şi povestea eroinei din povestea shakespeariană". Altădată, nu destinul sau semnificaţia unui personaj, ci numai o postură sau o replică a sa sînt puse în legătură cu rituri păgîneşti („Valentin şi Valentina"). Sfatul, aparent banal, pe care-l dă Laerte Opheliei („Cea mai strînsă fată este «o mînă spartă,»/ Cînd frumuseţea, toată, lunii-şi arată"), dobîndeşte o dimensiune neaşteptată dacă îl punem în legătură cu credinţele populare din care izvora („Era, pe vremea aceea, credinţa că o fată nu trebuie să se arate dezbrăcată sub razele lunii, ca să nu rămînă gravidă"... etc.). Prin urmare, şi Hamlet, cînd o trimite pe Ophelia la mînăstire, şi Laerte cînd îi dă sfaturi aveau în vedere aceeaşi obsesie.

Întreaga lucrare, folosind ca material *Historia incrementorum atque decrementorum dearumque* are ca leit-motiv destinul unei reprezentări mitice : „în condiţiile culturii arhaice, ele sînt un motiv tot atît de clasic de expresie, pe cît apar unele ca figuri de stil în culturile evoluate : *mereu reimprospătate de credinţă la cele dintîi, reimprospătînd mereu graiul la cele de-a doilea*". Alcătuită din studii de sine stătătoare, în care autorul îşi regăseşte personajele mitice pe toate meridianele, cartea se construieşte unitar sub imperiul tematicii, în cadrul unei vaste erudiţii.

Barbu Cioculescu

Aurel Martin, Introducere în opera lui N. Filimon

Cartea lui Aurel Martin se încadrează în profilul cunoscutei serii a Editurii Minerva prin dubla sa valenţă : obiectul ei îl constituie unul din scriitorii clasici ai literaturii române din secolul trecut, iar modalitatea tratării are un pronunţat caracter eseistic. Din punctul de vedere al cercetării istorico-literare, lucrarea constituie o experienţă interesantă. În general, orice încercare de abordare a unui scriitor căruia i s-au dedicat relativ recent studii fundamentale (ne gîndim în primul rînd la monografia lui G. Călinescu) este constrînsă să se menţină în limitele discuţiei de detalii. A. Martin reuşeşte să evite o asemenea situaţie, descoperind un punct de vedere inedit, interior operei analizate, şi anume imaginea unui Filimon care îşi depăşeşte epoca, nu în sensul izolării de determinările ştiute ale acesteia, ci în acela al asumării tuturor datelor ei ideologice şi artistice într-o sinteză originală. Criticul porneşte de la un portret iniţial al autorului studiat. Ni se pune în vedere că N. Filimon este un personaj mai complex decît lasă să se întrevadă mărturiile contemporanilor sau lucrările sale cele mai cunoscute. Încadrarea scriitorului în epocă este făcută nu la modul schematic-documentar ci prin reconstituirea acelei atmosfere interioare a epocii, ţinînd de dialectica între spiritul paşoptist dominant şi primele semne ale unei orientări criticiste de tip junimist. Dacă din punct de vedere ideologic

opera lui N. Filimon este impregnată de spiritul civic promovat de gruparea „Daciei literare", literar vorbind autorul *Ciocoilor vechi și noi* și al lui *Mateo Cipriani* se detașează pe fundalul epocii. „... Filimon nu poate fi dedus din nici o pagină contemporană", scrie A. Martin, subliniind în continuare că singularitatea creației lui N. Filimon stă în receptarea uneia din notele fundamentale ale romantismului european : „...contemporane, *Mateo Cipriani* și *Friedrich Staaps*... stau sub constelația romantismului eroic, absent în proza românească a epocii, dar difuz în cea europeană" (p. 15).

Pornind de la această premisă sînt cercetate particularitățile artistice ale universului creației lui Filimon. Opera acestuia este, pe bună dreptate, considerată ca una din ipostazele cele mai interesante ale îndelungatului proces de oscilație a literaturii române între cei doi poli ai spiritualității europene : clasicismul și romantismul.

Materialul necesar abordării acestei probleme pe terenul ideologiei ne este oferit de producția de cronicar teatral a lui N. Filimon. Jaloanele teoretice de care se servește, ni se arată în continuare, aparțin esteticii clasiciste dar — lucru semnificativ — ele au fost însușite dintr-un unghi romantic. O analiză amănunțită a cronicilor muzicale și dramatice ale lui N. Filimon îl duce pe autorul studiului de care ne ocupăm la concluzia că : „... Nicolae Filimon e, la nivelul principiilor programatice... adeptul unei culturi active, de semnificație educativă" (p. 55).

Un capitol substanțial este consacrat memorialisticii lui N. Filimon, studiate pînă acum mai mult ca izvor de date biografice decît ca operă literară. Aceasta este considerată a fi una din formele de cristalizare a modalității plurivalente a memorialului românesc de călătorie, specie pe care A. Martin o vede încadrîndu-se în categoria „literaturii de frontieră" (p. 58). Intuiția valorii intrinseci a acestor scrieri este verificată prin analiza stilistică, detectîndu-se în *Escursiuni în Germania meridională, Memorii artistice, istorice și critice*, existența paralelă a două modalități stilistice, corespunzînd relatării documentar-informative și extrapolării epice. Analizînd în amănunțime conținutul memorialului lui Filimon, Aurel Martin ajunge la imaginea finală a unui „mozaic, ca act intențional, întemeiat pe jocuri policromice, pe treceri lente sau bruște de la un tip de relațiune la altul" — p. 104. Examenul analitic a ceea ce autorul cărții numește „arhitectura barocă a *Escursiunilor*..." pune în evidență mai multe „tipuri... de concretizare a dialogului dintre memorialist și cititor", clasificate între paginile 104 și 111 cu minuțiozitate și nu fără dezinvoltură dar, din păcate, pe baza unui sistem de criterii prea puțin unitar. Ideea subiacentă este aceea că disponibilitățile demonstrate în scrierile memorialistice ale lui N. Filimon anticipează direcții ale scrisului său de mai tîrziu.

Nuvelistica este privită din perspectiva unificatoare a modului romantic de transfigurare a realității. Efortul de demonstrație al criticului este îndreptat, pe de o parte, în direcția sublinierii valorii intrinseci a acestor nuvele, al căror mesaj ideologic nu trebuie și nu poate fi despărțit de laturile strict epice. („*Mateo Cipriani* și *Friedrich Staaps*... socotite, obișnuit, mai degrabă ca anexă bibliografică a diligențelor literare filimonești, se dovedesc, la analiză, texte de o valoare care depășește accidentalul și sub relația atitudinii și sub aceea a expresiei" — p. 116). Pe de altă parte, sensul întregii analize îl constituie delimitarea coordonatelor fundamentale romantice ale viziunii scriitoricești a lui N. Filimon ; în *Friedrich Staaps*... criticul descoperă..." gestul activ și metafizica fatumului, conflictul social, sentimentul emancipării, conștiința națională, tipuri violent particularizate, senzația de mister, culorile contrastante, situația dilematică etc." p. 136. Fără a supralicita realizarea artistică a acestor scrieri ci discutîndu-le doar ca ipoteze epice și disponibilități de viziune, A. Martin pune în lumină acele trăsături care atestă modernitatea scrisului lui N. Filimon : „Discutabile, sub multiple laturi, narațiunile de formulă romantică ale lui Nicolae Filimon au însă, în spațiul prozei românești, meritul de a propune teme și tipologii cărora curînd Eminescu, în *Geniu pustiu* sau în *Cezara*, le va da contururi și străluciri particulare" — p. 148.

Un Filimon situat nu în linia de evoluţie a literaturii „prorealiste" (termenul este al lui A. Martin) ci în aceea a receptării elanurilor romantice majore, iată o propunere seducătoare prin perspectivele pe care le deschide. Punct de vîrf al contribuţiei critice a lui Aurel Martin, această viziune este în acelaşi timp principalul punct vulnerabil al cărţii. Căci de la o atare premisă opera majoră a lui Filimon (care rămîne, orice s-ar spune, *Ciocoii vechi şi noi*) nu poate fi abordată cu prea mult folos, oricît s-ar nuanţa lucrurile şi s-ar încerca modificarea perspectivei. Dealtfel, din punctul de vedere al cititorului avizat, capitolul consacrat romanului lui Filimon este cel mai puţin interesant. Plecînd de la observaţia lui T. Vianu din *Arta prozatorilor români* cu privire la oscilaţia între „vechea manieră retorică şi noua îndrumare realistă", Martin priveşte orientarea lui N. Filimon spre romanul de moravuri sociale ca un act deliberat şi nu ca rezultat al unui impuls profund al vocaţiei sale de scriitor. Grevat de experienţa literară a fiziologiilor, scrieri cu pronunţate valenţe moralizatoare, Filimon nu poate accede la obiectivitatea literaturii realiste propriu-zise, care postula retragerea autorului din sfera de evoluţie a personajelor sale. Realismul romanului lui N. Filimon ar fi, prin urmare, unul al detaliilor, nu al viziunii. Dar, spre deosebire de Filimon, care ratase, după expresia lui T. Vianu, fuziunea completă între cele două „temperamente stilistice" ale scrisului său, Aurel Martin realizează, în capitolul final al cărţii, o reconciliere a celor două perspective din care tratează opera acestuia, subliniind că modernitatea clasicistului N. Filimon ţine tocmai de complexitatea partiturii sale tematice şi stilistice.

Corina Popescu

Gheorghe Grigurcu, **Idei şi forme critice**

Cartea lui Gheorghe Grigurcu — apărută în colecţia *Eseuri* a Editurii Cartea Românească în 1973 — este o culegere de cronici (partea întîi şi cea mai masivă, intitulată *Cărţi*), discuţii între autor şi cîţiva marcanţi critici români contemporani (partea a doua, *Dialoguri*) şi în fine, expunerea unor puncte de vedere teoretice personale cu privire la istoria şi critica literară (*Despre condiţia criticii*). *Idei şi forme critice* este în întregime o critică a criticii (înregistrăm aşadar, la acest nivel, unitatea tematică a volumului), atît în concept cît şi în ipostazele ei particulare.

Selecţia articolelor nu este operată la întîmplare ci în nemijlocită unitate cu programul criticului. Cartea începe şi se termină cu puncte de vedere ce constituie substanţa acestui program (*Argument*, p. 5 şi, respectiv, *Despre condiţia criticii*, p. 331 şi următ.). Ceea ce este cuprins între aceste limite constituie partea *aplicativă*.

Platforma autorului se centrează pe cîteva idei esenţiale, reluate frecvent în textul lucrării:

— critica este înţeleasă ca operaţie spontană, metoda, ca valorînd tot atît cît personalitatea care o *girează*. *Permanenta inventare a obiectului* fiind *clima unică* în care critica îşi

găsește statutul, îl îndreptățește pe Gheorghe Grigurcu să postuleze indiferența față de metoda generală (ceea ce este, de la un punct, o eroare) și afirmarea necesității unei diversificări fertile a criticii, eliberarea de modele;

— cronica literară este, potrivit opiniei autorului, acțiunea cea mai *relevantă pentru calitățile unui critic, piatra de încercare a vocației* (p. 6).

— polemica este indispensabilă unei atmosfere literare autentice, vii. „Ea reprezintă proba prin care trebuie să treacă mai devreme sau mai tîrziu, *toate* ideile, *toate* producțiile literare (...) Polemica, mai mult sau mai puțin explicită, le triază, le clasifică, le atribuie unei scări de valori (...) Nu avem încredere în producțiile care nu întîmpină nici o rezervă, aclamate din primul moment. Ele poartă în sine riscul unei minime rezistențe la prima confruntare gravă, aidoma unor organisme debile crescute în condiții de seră" (p. 331).

Accentul acut pe care criticul îl pune pe ideea de polemică nu este o simplă și nefundată manifestare de frondă juvenilă și temperament belicos: polemica este înțeleasă ca un act cu resorturi mai adînci, ce angajează întreaga personalitate, încît, scrie la un moment dat autorul, „parafrazînd formula lui Buffon, s-ar putea spune că polemica e omul" (p. 333).

Ipostaza critică preferată (concepută, de fapt, ca unica adevărată) este aceea a cavalerului în armură în plină ofensivă, cavaler incoruptibil al dreptății, urban și elegant în mînuirea spadei, dar nu mai puțin sever, ferm, radical (p. 118). În urma unei serii de fine și inteligente observații asupra scrisului lui Matei Călinescu din *Eseuri critice*, autorul nu-și poate refuza o finală trecere în expresie a ceea ce parcă i-a stat pe inimă pe tot parcursul demonstrației:

„Rămîne de văzut în ce măsură Matei Călinescu va ieși din mediul aulic în cel zgomotos al actualității, pentru a-și pune excepționalele însușiri în serviciul literaturii *în statu nascendi*. La ora actuală — scrie inspirat Grigurcu — o urmărește din ușă, cu un ochi distrat" (p. 119). Altădată, după un demers la fel de judicios și admirativ, îl amendează pe Ștefan Augustin-Doinaș pentru faptul că „își înăbușă vocația polemică, probabil dintr-un exces de amenitate" (p. 106).

Numai critica polemică poartă, în concepția lui Gheorghe Grigurcu, însemnele grave ale stabilirii și restabilirii valorilor autentice ale unei literaturi și îi conferă viață deplină: „Căci dacă poezia e indiciul suprem al profunzimii, polemica reprezintă etalonul vitalității unei literaturi" (p. 337).

Partea pe care am numit-o *aplicativă* a volumului este constituită din cronici-critică a criticii asupra celor mai semnificative apariții sau reeditări care formează peisajul critic românesc din ultimii ani (de la reeditările Călinescu — *Ulisse*, compendiul de *Istoria literaturii române* ș. a. — pînă la lucrările de debut ale lui Mircea Martin, Florin Manolescu etc.

Obiectivele urmărite sînt, firește, diferite de la caz la caz, totuși o anumită unitate tematică a observațiilor, relația lor cu platforma criticului este vizibilă. G. Călinescu este surprins în ipostaza de polemist și în aceea de creator al unei metode sincronice sui-generis în marea sa *Istorie*, la Vladimir Streinu (*Pagini de critică literară*) interesul analizei cade pe accepțiunea dată criticii, metodelor, limbajului critic; metoda filologică este obiectul cronicii despre critica lui Șerban Cioculescu; prozele lui Ion Barbu sînt abordate din unghiul încărcăturii polemice.

În analiza tinerei critici este vizată vîna polemică —, capacitatea de a afirma adevăruri ce pot să deranjeze, în orice caz, să incite la discuție (Alexandru George, Mihai Ungheanu, Mircea Iorgulescu, Marian Popa ș. a.).

Alteori interesul cade pe stabilirea de filiații (și am spune că autorul exagerează stăruind atît de mult asupra unor operații de cazuistice delimitări). Avînd în vedere atmosfera

aprinsă de discuții asupra călinescianismului, în principal, care a ocupat o bună parte a scenei criticii în ultimii ani, asemenea eforturi sînt binevenite. Fraza sintetică a criticului oferă puncte de vedere justificate. Astfel: Ion Negoițescu „descinde din G. Călinescu prin libertatea diferențierii și a expresiei plastice și din Perpessicius și Vladimir Streinu, prin finețea prețioasă și specializată a analizei" (p. 50).

Despre Adrian Marino (și prin comparație, despre alți confrați, unii vizibil dezavantajați de context sau de ... umorile polemistului) se spune: „Adrian Marino e un călinescian doar teoretic, într-un spațiu abstract. Ceea ce la N. Manolescu, de pildă, e încă un cult plin de fervoare în chiar contextul stilistic al maestrului, la Adrian Marino e o concepție rece, distantă. Un soi de « deism » critic (...) Adrian Marino e un spirit sistematic, doct, fără ambiții beletristice, păstrat în imaculatea domeniului teoretic. Pe cînd I. Negoițescu, de pildă, e un voluptuos al operei literare, pe care o savurează senzorial ca pe un fruct, cu mîinile pline de sîngele vegetal al metaforelor și totodată un poet al unei intense bucurii caligrafice, iar Nicolae Manolescu — un actor care caută să întruchipeze ființa marelui Călinescu, să-i poarte masca în lumea șanselor proprii, autorul *Introducerii* (Ad. Marino *n. n.*) reprezintă poziția (necesară și aceasta) a lucidității deliteraturizate, demitizate" (p. 77).

Gheorghe Grigurcu este adeptul unei critici metaforizante, al investigației moraliste și al portretului sintetic și vivant, fixat în efigie de expresia plastică memorabilă.

Consecvent acestei idei programatice, criticul își încheie, de regulă, cronicile prin formulări memorabile din care reproducem cîteva:

„Al. Piru e un maestru surîzător al execuției. Sicitatea stilului său e aparentă. Acest critic aspru și subtil înțelege să se înfățișeze la altarul artei literare asemenea jonglerului din povestirea lui Anatol France, care oferea madonei măiestria jocului său de cuțite" (p. 90); sau: „Încercînd să pună un picior pe continentul valorii literare, Paul Georgescu alunecă înapoi în mare" (p. 163); sau, în fine: „În frumoasa-i severitate, Mihai Ungheanu face figura unui Saint-Just al tinerei noastre critici" (p. 158).

Cartea lui Gheorghe Grigurcu incită prin particularitatea problemelor propuse, înviorează printr-un radicalism (expus de atîtea ori exagerărilor al căror risc este, pare-se, asumat), dă indicii asupra unei personalități critice autentice, delectează prin spectacolul „urban" — ca să folosim un termen drag criticului — al expresiei elevate și sugestiv-metaforice.

Nicolae Mecu

Paul Hazard, Criza conștiinței europene. 1680—1715

Printr-una dintre atît de binevenitele inițiative ale Editurii Univers și prin strădania traducătoarei Sanda Șora și a prefațatorului Romul Munteanu, această carte fundamentală — nu numai în cazul operei atît de vaste și diverse a lui Paul Hazard, dar și prin înrîurirea pe care a exercitat-o asupra istoriografiei literare europene — a ajuns la îndemîna unui public mai larg și în patria noastră. Am spus „mai larg" deoarece — ca și în cadrul multor realizări românești valoroase în domeniul științei literaturii și artei — tirajul de 5300 exemplare s-a dovedit insuficient, prin rapida lui epuizare. Traducerea a fost făcută după ediția din 1961, dar *La crise de la conscience européenne* — a cărei primă apariție se înscrie în anul 1934 — a fost cunoscută încă de atunci și la noi, îndeosebi de specialiștii în domeniul atît de larg pe

care îl prospectase Paul Hazard. Nu prea e la modă să se vorbească astăzi de influenţe dar e cu neputinţă să eludăm faptul că ea a avut o influenţă stimulatorie şi înnoitoare — la timpul ei — asupra literaturii comparate şi a istoriei literaturii naţionale chiar, nu numai la noi, ci şi pe multe alte meridiane. Influenţa ei — şi a autorului ei în general — s-a exercitat îndeosebi în două direcţii. În primul rînd, în aceea a stilului unor astfel de cercetări, — a „scriiturii", ca să întrebuinţăm un termen iarăşi la modă. Fără a se distanţa total de pozitivismul încă predominant în ştiinţa literaturii, în perioada interbelică — chiar şi în ipostaza lui nouă: de istorie a ideilor — această sinteză a uimitor de laborioasei activităţi a lui Paul Hazard în materie de istoriografie literară a adus un aer proaspăt în atmosfera disciplinei, un mod viu şi colorat de a scrie, care au fascinat şi au îndrumat şi pe alţii la asemenea îndrăzneli. Pentru a ne lămuri, e suficient să ne amintim de opera fundamentală a alteia dintre personalităţile dominante ale comparatismului francez: *Le préromantisme*, de Paul van Tieghem (1924). Rămas fidel spiritului pozitivist — preocupat strict de conturarea suprafeţelor de circulaţie şi de influenţă a operelor, ideilor, temelor şi motivelor — Paul van Tieghem rîvnea doar la gloria erudiţiei, a investigaţiei extinse pe cît îi sta în putinţă, elaborînd sobru, rigid aproape, fără a fi ispitit de străluciri stilistice. Paul Hazard e atras de fascinaţia vieţii, — nu numai a ideilor, a operelor, a autorilor, dar şi a epocii lor. Modalitatea spiritului şi a scrisului său se modelează după pulsul vieţii epocii însăşi, pe care o conturează în vaste tablouri, pline de mişcare şi colorit. E un povestitor înnăscut, în genul moraliştilor francezi. În acest sens, e aproape de contemporanul său, olandezul J. Huizinga, pe care-l cunoaşte şi-l apreciază. Şi poate că amîndoi datoresc cîte ceva cromaticii atît de vii — nealterată şi fascinantă pînă astăzi — a marii fresce pe care a durat-o, cu o jumătate de secol înainte, Francesco de Sanctis, în *Istoria literaturii italiene*. Ispitit de plăcere de a nara, de a construi epic, Paul Hazard reproduce bunăoară, în întregime, „povestea dantelei de aur" de Fontenelle, — „atît de amuzantă, atît de viu scrisă", încît îşi îndeamnă cititorii să o recitească împreună cu el (p. 165—167). La fel, îşi apropie cititorii de personajele sale prin apelul la arta portretului, fără de o legătură strîngentă între autor şi operă. Baltazar Becker e conturat, de exemplu, astfel: „din gulerul alb apăreau o mare bărbie pătrată, o gură largă, un nas imens, nişte ochi strălucitori sub sprîncene stufoase" (p. 170). La alte personaje ale epocii, portretul fizic se îmbină cu cel moral, ca în cazul lui Christian Thomasius: „Era aprig din fire, iubea lupta, disputele înverşunate, certurile violente, scandalurile". (p. 173). „Învăluit în toga-i profesorală, cu capul cufundat într-o perucă ale cărei bucle se revărsau pe umeri, mare şi puternic, era rezistent ca o stîncă, iar loviturile nu reuşeau să-l clintească" (p. 174). Format în solida tradiţie a retoricii, din şcoala franceză, nu-i displăceţuieşte procedeele. Adesea, fraza e construită după regulele oratoriei clasice: „Deoarece clasicii francezi atinseseră un punct de sublimă perfecţiune, fascinîndu-i în aşa măsură pe epigoni încît aceştia au crezut că singura lor resursă era de a-i imita; deoarece scriitorii de mîna a doua, alegînd calea mai uşoară, preferă să refacă ceea ce a reuşit odată; deoarece spiritul geometric a înăbuşit dragostea pentru formele suple şi culorile vii; deoarece raţiunea dominatoare nu a mai tolerat flori care să nu fie altceva decît flori, facultăţile lirice s-au uscat; geniul poetic a intrat în letargie" (p. 362). Pietatea lui Paul Hazard faţă de aceste procedee merge pînă la utilizarea întrebării retorice repetate care — trebuie să mărturisim — sună uneori straniu în atmosfera modernă a investigaţiei: „Dar cine a hrănit această gîndire critică? De unde şi-a luat ea forţa şi îndrăzneala? Şi de unde vine, de fapt?" (p. 447). Nu e mai puţin adevărat însă că această alunecare spre vechi e compensată din plin de atîtea formulări memorabile prin conciziunea şi pregnanţa lor. Şi aici e cazul să subliniem meritul traducătoarei, care a făcut un apreciabil efort de a găsi echivalenţe româneşti pentru complexitatea şi coloratura stilului autorului francez. I-am reproşa excesul de culturalizare a publicului românesc, prin traducerea chiar în text a titlurilor de opere străine, dînd impresia nedorită a unei colaborări cu autorul. Era mai bine dacă aceste traduceri — dacă mai erau necesare, ţinînd totuşi seama că

această carte se adresează unui public cultivat — să fi fost incluse în anexă, unde se dau şi traducerile citatelor.

A doua direcţie în care cartea lui Paul Hazard a deschis o cale nouă, mult mai fructuoasă, a fost aceea a descifrării originilor marilor curente europene, a împingerii mai adînc în timpul trecut a rădăcinilor. Acest efort a avut efecte simţite şi la noi. Noua perspectivă asupra iluminismului românesc — dincoace şi dincolo în timp de Şcoala ardeleană — ca şi investigarea în profunzime a originilor romantismului nostru, credem că îi datorează ceva şi lui Paul Hazard. Astfel, D. Popovici — în cursul său universitar din anii 1938—1939 : *Literatura română în epoca „Luminării"*, tratînd epoca renaşterii noastre culturale şi literare din prima jumătate a secolului al XIX-lea — îi descifrează rădăcinile ideologiei încă de la mijlocul secolului anterior, prin dubla filieră a circulaţiei periodicelor occidentale şi a pătrunderii la noi a ideilor înnoitoare prin cunoştinţele de limbi şi culturi străine ale fanarioţilor. Relaţia cu metoda lui Paul Hazard nu trebuie să ne mire. D. Popovici nu numai că a audiat la Paris, în anii 1930—1934, cursurile lui Paul Hazard, alături de cele ale lui Daniel Mornet şi F. Baldensperger — companionii întru comparatism ai celui dintîi — dar a şi lucrat în seminarul de literatură comparată, condus de Paul Hazard. Iar în bibliografia la versiunea franceză a cursului de care vorbeam — *La littérature roumaine à l'époque des „Lumières"* (1945) — afirmă că originile mişcării iluministe „au fost studiate în mod magistral de Paul Hazard, *La crise de conscience européenne (1680—1715)*, Paris, 1934"... E adevărat că Paul Cornea — în notele la *Originile romantismului românesc* (1972) — se asociază la criticile care s-au adus „comparatismului interbelic, de obedienţă pozitivistă, structurat în jurul faimoasei „Revue de littérature comparée", întemeiată de Paul Hazard. Dar nu e mai puţin adevărat că, în această lucrare, Paul Cornea citează frecvent cea de-a doua sinteză realizată de Paul Hazard : *La pensée européenne au XVIII-e siècle* (1946).

Ca să revenim la cartea de faţă, trebuie să menţionăm că ea a impresionat şi impresionează nu numai prin uimitoarea erudiţie, dar şi prin memoria creatoare, constructivă, cu care autorul ei o stăpîneşte. Fondul de lectură atent utilizat este imens şi perfect asimilat, deşi e oarecum indigest, fiind vorba — în majoritatea cazurilor — de autori foarte prolifici şi opere ale lor pe care timpul şi uitarea le-au înghiţit pe drept pentru totdeauna. Dar prin modul cum îşi realizează montajul Paul Hazard, ei devin surprinzător de vii pentru moment şi extrem de semnificativi pentru epocă. Căci — fidel raţionalismului francez, deşi acordă atenţia cuvenită laturii afective a sufletului omenesc— Paul Hazard e un arhitect lucid şi pasionat totodată de subiectul său, constituindu-şi cartea ca o demonstraţie logică şi istorică în acelaşi timp, în lumina cîtorva idei directoare. Cea dintîi este aceea că întreg secolul „luminilor" — secolul al XVIII-lea — se află *in nuce* în dramatica dezbatere de idei şi de conştiinţe din perioada 1680—1715, perioadă în care culturile occidentale se despărţeau de Renaştere şi de clasicismul francez, într-o aproape tragică confruntare între catolicism şi Reformă, între monarhia absolută şi dorinţele de libertate ale omenirii, între ştiinţă şi poezie, între raţiune şi sentimente, între viaţă şi bibliotecă, între începuturile capitalismului şi resturile feudalismului. Paul Hazard nu se rezumă doar la studiul literaturii şi al ideologiei literare, ci caută să îmbrăţişeze cît mai multe din toate aspectele vieţii în epocă. E adevărat că i s-a reproşat menţinerea totuşi mai mult la fenomenele de suprastructură, dînd mai puţină atenţie cauzelor identificabile în structura social-politică şi economică a societăţii. Nu putem afirma totuşi că le-a ignorat cu totul. Adevărul este că le-a evocat indirect — conform intenţiei sale de a crea viaţă din însăşi viaţa epocii — aglomerînd mărturii din periodicele vremii, din relatările călătorilor etc. Din ele reies : decăderea comerţului în Spania (p. 55), în contrast cu înflorirea lui în Olanda, la care contribuie nu numai dezvoltarea modernă a sistemului bancar (p. 71—72), dar şi protestantismul, cu ideea de predestinare, care dădea un suport moral ferm activităţii chibzuite a noii burghezii (p. 90) ; prestigiul Franţei, întemeiat pe economia ei echilibrată (p. 57) ; dezvoltarea economică şi socială a Angliei, prin tot ceea ce a urmat instaurării pe tron a lui Wilhelm

de Orania (p. 62—66); raza oraşelor occidentale în care se tipăreau cărţi ce dinamitau vechea orînduire; rolul deschiderii noilor căi de comunicaţie în difuzarea acestor cărţi; rolul conturilor deschise la băncile din Haga pentru liber-cugetătorii din alte ţări (p. 87) etc.

Nu e mai puţin adevărat însă că în centrul atenţiei lui Paul Hazard stă viaţa ideilor şi aceasta se află în litera tipărită. Ceea ce e uimitor aici nu e atît cîte cărţi a citit Paul Hazard în vederea acestei sinteze, cît mai ales cîte sute de volume au putut să apară în această perioadă a crîncenelor lupte între idei. Foarte multe dintre ele erau bine scrise şi mai ales bine gîndite şi totuşi timpul le-a depăşit şi le-a înghiţit. E oarecum melancolic să constaţi cît de puţin rămîne, peste secole, din imensa trudă a gîndirii şi a scrisului şi, totuşi, cît de necesară era la timpul ei. Nu e mai puţin adevărat iarăşi că sinteza lui Paul Hazard a fost mult mai înlesnită de multitudinea şi acurateţea izvoarelor pe care le-a avut la îndemînă: numeroase biblioteci, colecţii de periodice ale timpului, ediţii moderne şi ample de corespondenţă, memorii etc. De asemenea, l-au sprijinit numeroase studii, cu caracter monografic sau vizînd aspecte parţiale din epocă, semnate fie de autori celebri fie de modeşti şi oneşti cercetători; Henri Bergson, Salvador de Madariaga, J. Huizinga, Gustave Cohen, Menendez y Pelayo, G. Lanson, Leon Brunschvicg, Louis Cazamian, Giulio Natali, H. J. Reesink, R. H. Tavney, A. Rebellian, A. M. Schmidt, V. Giraud, G. Ascoli, Pierre Abraham etc.

Dacă verificăm data apariţiei lor, constatăm că toate aceste studii au fost publicate — cu o singură excepţie — în perioada pregătirii sintezei lui Paul Hazard; 1923—1933. Credem că din aceste constatări se pot trage şi unele concluzii edificatoare asupra condiţiilor şi împrejurărilor ştiinţifice în care se poate realiza o sinteză durabilă. Dar aceste nume de autori ne mai spun şi altceva. Ne indică limitele bazei de informaţie a lui Paul Hazard. Ele provin toate din Occidentul Europei şi se referă aproape numai la el. Pentru Paul Hazard, Europa îşi are, spre Orient, limitele în Italia şi Germania. Rareori şi sumar, investigaţia lui se aventurează pînă în Suedia, Polonia, Ungaria şi Boemia. Surprinzătoare e foarte puţina atenţie care se acordă Monarhiei Austriace, a cărei complexitate de viaţă culturală, chiar în epocă, merita din plin să fie avută în vedere. Transilvania — unde succesiunea mişcărilor de reformă are atîtea aspecte particulare — e ca şi inexistentă, iar Principatele Române nici nu figurează, pentru Paul Hazard, pe harta spirituală a Europei. Ne consolăm cu faptul că — mai ales în ultimul timp — au apărut şi la noi contribuţii de valoare pentru cunoaşterea secolelor XVII şi XVIII. Prestigiul de care se bucură astăzi comparatismul românesc sperăm că le va face să ajungă măcar de acum înainte la cunoştinţa savanţilor occidentali.

Ovidiu Papadima

Literary Criticism and Sociology, 1973

Being the fifth volume of the series *Yearbook of Comparative Criticism*, the collection edited and prefaced by J. P. Strelka gathers in three broad sections thirteen studies devoted to the problems and methods of literary sociology. The unity of the collection, in spite of the diverging opinions advanced by the authors, is ensured by both the common interest in the subject and the emphasis on the plurality of angles of interpretation opened in an interdisciplinary research as literary sociology.

The authors differing as nationality[1] and professional field — specialists in Slavonic or German philology, literature, anthropology, ethnology, mass media etc. — express their own point of view which at the same time represents a broader position of the stage of the specialty research in different schools : American, British, German, Soviet. The contribution about the French school which would have rounded off the general picture offered by the book is unfortunately missing and we have the editor's apologies for it (see the *Preface*).

The three large chapters structuring the material — basic theoretical problems, special historical problems, metacritical synthesis — maintain the necessary proportion in the economy of the work between the enunciation of principles and the methodological applications and exercises. The most interesting studies are undoubtedly those included in the first two sections, the third one (p. 209—p. 281) being as a matter of fact an ample account on the development of the sociological methodology in the study of literature in four national schools : *Sociological Methods in Twentieth-Century Russian Literary Criticism* (Peter Brang), *Literary Criticism and Sociology in Germany* (Hans Norbert Fügen), *Recent British and American Studies Concerning Theories of a Sociology of Literature* (Hans H. Rudnick). Useful by the referential minuteness these specific syntheses are first of all interesting for the specialist as historical documentary material, as landmarks and comparative data. Mention should be made of the relevance of the historical review for the statute and the importance of the literary sociological research in various countries.

The first section consists of four articles about questions of principles concerning literary criticism and sociology. Advancing no novel viewpoint, Walter H. Bruford (*Literary Criticism and Sociology*) pleads in favour of the sociological method in literature supporting it with historical and illustrative arguments. His opinion unequivocally expressed is that "sociology of literature may perhaps best be regarded then as an extension of literary history to include an account of as many as possible of the inummerable connections which can be discovered between literature and social life. By such an extension literary history is brought nearer to being a history of culture in general". (p. 18). The definition is no more than a truism for the majority of literary historians who thus appear to have been practising in sociology without even being aware of it. As general, though more systematical, is Paul Ramsey's article with the same title, who proposes to demonstrate a number of eight theses which are commonsensical judgments expressing the author's reserves to the sociological research of literature otherwise than it has already been done by the literary historian. "Literary and social studies have distinct and central methods ; respectively, the careful observation and comparison of deeply experienced literary texts and the careful observation and comparison of deeply experienced human activities." (p. 21). In relation with the content of Ramsey's article ths title is meant to establish a distinction between literary criticism on the one hand and sociology on the other, (the attribute "literary" referring only to "criticism"), unlike the meaning of the same title, of the whole volume this time, where the connection is stressed (the attribute "literary" refers to both "criticism" and "sociology").

In the category of those who aeknowledge the possibility and even the existence of a clear cut distinction between academic criticism (the traditional Literaturwissenschaft) and literary sociology, between which the relationship "is not exactly what one would call collegial", Jeffrey L. Sammons (*The Threat of Literary Sociology and What To Do about It*) points

---

[1] Peter Brang, University of Zürich ; Walter H. Bruford, St. John's College, Cambridge ; Hans Norbert Fügen, University of Heidelberg ; Maxwell H. Goldberg, Converse College, Spartanburg, South Carolina ; Vytautas Kavolis, Dickinson College ; Harry Levin, Harvard University ; Emil Wilhelm Mühlmann, University of Heidelberg ; Paul Ramsey, University of Tennessee, Chattanooga ; Hans H. Rudnick, Southern Illinois University, Carbondale ; Jeffrey L. Sammons, Yale ; Alphons Silbermann, University of Köln ; Zdenko Škreb, University of Zagreb ; Karl Tober, University of Witwatersrand, South Africa.

out that the differences concern not so much the genetic or ontological statute of literature as the importance attached to literary tradition. From this standpoint literary sociology can be a challenge only for that academic criticism which overestimates the significance of education through literature and the elitis of the so-called literary culture that becomes "a neo-Romanticism, often ecstatic and sometimes obscurantist /and/ which elevates literature to a redemptive universalism that sociological results flatly contradict". (p. 36). The position of the sociological research appears democratic and humanistic, laying emphasis on the function of a civilizing agent of the study of literature which should take into account the interaction with human experience on the whole.

Considering that the attempts to study the relations between literature and sociology have been made on the basis of the drama and the novel, Karl Tober tries to elucidate the connections between poetry, history and society (*Poetry, History and Society? Reflections on Method*) by analysing the evolution of the lyric as function of the historical stage. The demonstration skilfully led starts from the accurate dissociation among various degrees of social determinism on literary forms, pointing out the danger of generalizing the normative historical-social factors in the study of poetry, strongly marked by the personal element. The conclusion reached by the author after having showed the risks of a schematic application of extreme alternatives — the direct and exclusive transference of the principles of sociology to the study of literature and history or the denial of any possibility of interconnection — is only partial: if sociological studies of literature should be initially based on considerations referring to the changing consciousness of reality not all the historical and sociological problems concerning poetry can be detached from the wider question concerning the relationship between literature and reality (see p. 52), because these can turn into barriers for the genuine poetic value. With this precision of a significant interpreting detail, Tober's opinion about systematizing the possible relationships avoids the rigid pattern running against the essential quality of the poetic. As a matter of fact this study makes the necessary transition to the second section including the most numerous and perhaps the most remarkable contributions of sociological research.

The six studies can be classified into two categories according to the specific attention paid to the literary phenomenon: two of them refer to extraliterary researches in the broader socio-cultural field and the other four are particularly concerned with the literary phenomenon proper, sociologically considered. Interesting and richly illustrated, the two studies written by Maxwell H. Goldberg (*The Reticulum as Epochal Image for the Technotronic Age*) and Harry Levin (*"A Matter of National Concern": The Report of the Commission on Obscenity and Pornography*), based exclusively on the study of the American sociocultural context, belong to the *genus proximus* McLuhan and Wylie Sypher.

Out of the other four studies the one signed by Alphons Silbermann (*On the Effects of Literature as a Means of Mass Communication*) deals with the position and the destiny of the emitter and the receiver in a society ruled by the multimedia system, in an analysis of the process of distribution and reading. The result is that in the conditions of the informational revolution in the society of today and of tomorrow "literature as mass medium — that is a sociocultural institution that has more to offer than a salable product — "(p. 191) will become an "informational system" subject to the social responsibility and which will vary from "popular culture to "elitist culture; the conclusion is at the same time a challenge in which competitive publishing houses can be particularly interested.

The remaining three studies are in our opinion the most relevant in the analysis of the literatury work from a sociological standpoint. Vytautas Kavolis (*Literature and the Dialectics of Modernization*), on the basis of two recent plays he analyses, answers three questions raised in the preliminaries: he elaborates a theory of the structure of the literary work, a theory of the effects of the social processes of modernization on the imagination, and a conception

of the manner in which the raw material of the imagination is transformed into the structure of literary works (see p. 90). Kavolis works out a table-system in which he indicates the differences in the reception of modernization according to the reaction capacity of the receiving subject: the "pre-modern" type of a disjunctive nature – the "modernistic" and the "underground" – and the "post-modern" type aware of the alternatives and willing to reconciliate them. The possible reactions determine in their turn the processing of the life material. In conclusion the author proposes a sociological model for the analysis of the work of art, a model which "distinguishes three levels of analysis: (a) raw material of the imagination (the "psychocultural qualities"), (b) cognitive structure (the "meaningful systems" identifiable in an artistic work), (c) the perceptual structure (the "visible format "or sequence of events in a play) (p. 104). The "systematic" analysis proposed by Kavolis is not only an original model but also a starting point for theoretical debates.

The *Socioliterary Sketches* presented by Wilhelm Emil Mühlmann (*Tradition and Revolution in Literature*) follow in four stages the dialectic process of the confrontation tradition-innovation: democratization of culture, politicization of culture, committed literature, revolutionary traits (the pariah motif and the gnostic elements). If the demonstration is convincing especially when dealing with the revolutionary traits, the author's conception regarding committed literature, considered "false revolutionary", is objectionable as starting from the wrong premises. A reply is to be found in this respect in Zdenko Škreb's study devoted to the same concept. *Littérature engagée* which attempts to do away with the difficulties of defining the notion: the ambiguity and the insufficient delimitation of the meaning of the word and the subordination of the category to a notion of a wider scope, „la poésie de circonstance". He distinguishes between occasional poetry in a narrow, limited sense as functional art – with reference to the content – and occasional poetry with reference to the process of literary creation. Škreb also points out that, as a matter of fact, the whole poetry is somehow committed, i. e. in a form in which inherent politics is discovered and revealed according to Sartre's words: „la littérature est par essence prise de position". Commitment not only does not exclude but implies aesthetic quality. Even if he does not make strict delimitations of the notion discussed, Škreb's points of view are welcome in a possible and necessary debate. And that is also one of the main merits of the collection, besides its undoubtedly rich documentation and precious observations.

Ileana Verzea

Literatura rusă de la sfîrşitul secolului XIX–începutul secolului XX

La cumpăna celor două secole fenomenul literar rusesc apare în forma cea mai complexă şi contradictorie, cu accentuate implicaţii politice şi sociale, din întreaga istorie a acestei literaturi. Este perioada care, reprezentată printr-o curbă a evenimentelor politice, înregistrează înalte avînturi, dar şi căderi abrupte. Reacţia de după actul terorist de la 1 martie 1881, avîntul dinaintea primei revoluţii din 1905, reacţia de după lovitura de stat de la 3 iunie 1907, un nou avînt înaintea primului război mondial şi victoria primei revoluţii socialiste constituie doar o prezentare schematică a valorilor care au zguduit pămîntul rusesc, au creat noi crezuri, au distrus altele. Literatura s-a aflat la răscruce de drumuri, la această răscruce

a vremurilor. Modalitățile realismului „clasic" (Gogol, Turgheniev, Dostoievski, Tolstoi) devin oarecum nepotrivite pentru o perioadă atît de tulbure și se schimbă de la sine; apar voci noi ale modernismului, programatice, dar și practice; se cimentează „literatura proletară", care impune unghiul marxist de teoretizare și creare a literaturii.

S-au încercat cristalizări ale acestui moment literar în chiar perioada amintită, dar, create de reprezentanți ai uneia sau alteia din direcții, ele au ilustrat, de regulă, doar un unghi de vedere. Celelalte tendințe erau fie discutate polemic, fie negate sau ignorate. După Revoluția din Octombrie manualele și istoriile literare au subliniat doar contribuția literaturii democrate și marxiste, tratînd literatura modernistă în treacăt, negînd valoarea ei, simplificînd-o sau amintind-o uneori doar în note de subsol. De aceea, cu toată multitudinea volumelor existente de istorie a literaturii, apărea imperios necesitatea elaborării unui tratat amplu, obiectiv, care să restabilească adevărul literar al acestei epoci atît de importante pentru evoluția literaturii.

Apariția în ultimii ani (1968—1972) a celor trei tomuri, *Literatura rusă de la sfîrșitul secolului XIX — începutul secolului XX*, elaborate de un colectiv condus de B. A. Bialik, E. B. Tagher și V. R. Scerbina de la Institutul de literatură universală „A. M. Gorki" din Moscova, împlinește cu succes sarcina de a prezenta pertinent epoca amintită. Prin însăși alcătuirea tratatului, este evidentă încercarea de a elucida probleme nerezolvate sau lăsate la o parte. Fiecare din cele trei părți conține, în afara comentariului organizat în capitole de sinteză, o „cronică a evenimentelor literare", care ocupă aproximativ jumătate din fiecare tom. Iar în totalitatea sa, tratatul are un declarat ton polemic împotriva teoriilor extremiste sau unilaterale legate de perioada studiată.

Refuzînd posibilitatea organizării materialului în capitole cu caracter general, urmate de mici schițe monografice, modalitate larg răspîndită în alcătuirea istoriilor literare, autorii scriu numai articole de sinteză, chiar cu riscul de a fragmenta activitatea literară a scriitorilor. Alcătuirea este facilitată și de pendularea majorității scriitorilor între diferite direcții literare (tradiționale sau înnoitoare), fapt care oferă posibilitatea unei delimitări mai stricte a perioadelor de creație. Desigur, în cadrul fiecărui capitol se ajunge inevitabil uneori și la tratarea fiecărui scriitor în parte, mai cu seamă a operelor aparținînd perioadei studiate. Se urmărește de fiecare dată sensul tematic și modalitățile artistice folosite, respectîndu-se principiul unității de conținut și formă. În mare, organizarea fiecărui volum urmează o schemă simplă, care ușurează cercetarea materialului de către cititor: se deschide printr-un capitol introductiv, cu prezentarea generală a literaturii pe fondul social-politic al anilor [1] respectivi; apoi, în capitolele următoare, se analizează evoluția fiecărei tendințe majore: apariția și dezvoltarea „realismului socialist", destinul realismului „clasic" și modalitățile noi ale lui, impuse de cerințele vremii, apariția și dezvoltarea formelor, „modernismului". Întreaga lucrare este elaborată conform cu principiul enunțat la început că „literatura e un proces determinat de legi obiective și nu o sumă de individualități" (vol. I, p. 41).

Încercînd să delimiteze mai strict și științific tendințele literare, să descopere și să precizeze bazele de apariție și sensurile lor, să evalueze just valoarea și contribuția acestora în procesul istorico-literar, autorii sînt nevoiți să combată sever teoria „crizei literaturii" în perioada amintită și a „domniei decadentismului", teorie răspîndită după Revoluție și luată drept punct de plecare pentru istoriile literare elaborate pînă în anii '60. B. V. Mihailovski [2] accentuase ideea posibilității dezvoltării rapide, pînă la atingerea apogeului, a „literaturii decadente", prin sleirea realismului „clasic" sau „critic", pe de o parte, și a începuturilor firave ale celui „socialist", pe de alta, fapt ce a creat un moment de impas la granița celor două secole. Prin această teorie, de altfel sprijinită forțat pe articolele lui Lenin, care demonstra „criza" narodnicismului rus, se ajungea la impasuri, rezolvate tot forțat. Astfel creația lui

[1] Primul volum cuprinde anii 1892—1900; al doilea: 1901—1907; al treilea: 1908—1917.
[2] B. V. Mihailovski, *Literatura rusă în secolul XX*, Moscova, 1939.

Cehov şi a lui Tolstoi, incompatibilă cu apogeul „literaturii decadente", erau plasate incorect în perioada anterioară. Tratatul de faţă demonstrează falsitatea acestei concepţii, într-un mod logic şi coerent, dintr-un punct de vedere marxist-leninist, utilizînd un bogat material ilustrativ. Autorii lărgesc vizibil sfera noţiunilor de realism „critic" şi „socialist", recunosc şi analizează contribuţiile, mai ales de ordin estetic, ale direcţiilor moderniste, pînă acum considerate adesea ca factori care au dăunat literaturii ruse, negîndu-li-se orice merit. Sînt plasaţi acum judicios într-un context literar poeţi de talia lui A. Block şi V. Briusov, care aparţineau sau aparţinuseră declarat simbolismului rus. Înţelegînd împletirea strînsă dintre tendinţele literare, opuse, se renunţă la etichetări rigide şi este recunoscută realitatea coexistenţei de elemente variate la unul şi acelaşi scriitor (Leonid Andreev, Feodor Sologub şi alţii).

Un merit incontestabil al lucrării îl constituie reevaluarea unor personalităţi literare, receptate parţial şi unilateral în primele decenii după Revoluţie. Este cazul lui Leonid Andreev, care după o epocă de glorie spectaculoasă (în timpul vieţii lui), este recunoscut după Revoluţie numai pe linia „tradiţională, sentimental-umanistă" a operei sale, ignorîndu-se „lucrările cele mai specific andreeviene", unde predomină „motivele coşmarului şi spaimei în faţa existenţei" (vol. II, p. 131). Respectîndu-se principiul esenţial pentru o istorie literară de privire globală, concisă, dar şi de informaţie, autorul subcapitolului (V. A. Keldîş) valorifică concepţiile unor cercetători, care de la sfîrşitul anilor '50 încep să formuleze noi puncte de vedere asupra operei lui L. Andreev. Este vorba de studiile şi comentariile lui V. Ciuvakov, K. Muratova, L. Iezuitova, V. Bezzubov, A. Naumova. În tratatul de istorie a literaturii, V. A. Keldîş analizează sumar cîteva aspecte, pornind de la contradicţiile tematice, filozofice, tehnic-artistice ale scriitorului rus, contradicţii care în timpul vieţii lui Andreev au făcut aproape imposibilă o tratare obiectivă, şi accentuează caracterul protestatar, rezultat prin distrugerea „ieşirilor liniştitoare" din impasul vremii : izolarea de mase în „turnul de fildeş", religia sau dreptul destructiv al „supraomului" (teorie nietzscheană de largă circulaţie în epocă). De asemenea, sînt subliniate înnoirile în formă, expresivitatea stilului, Andreev devenind prin unele opere un predecesor al expresionismului de mai tîrziu. Într-o nouă lumină sînt puşi unii reprezentanţi ai modernismului rus, ca, de exemplu, Feodor Sologub şi alţii.

În afara capitolelor de comentariu pertinent şi nou, în general unitar, deşi lucrarea e alcătuită de un grup relativ larg de colaboratori (B. A. Bialik, V. A. Keldîş, L. M. Poliak, L. A. Evstigneeva, E. B. Tagher, B. V. Mihailovski, N. N. Evgheniev, Z. S. Papernîi), ne-a atras cu deosebire atenţia partea a doua a fiecărui volum : *Cronica evenimentelor literare*, organizată cronologic [3]. *Cronica* analitică impresionează prin amploare şi în acelaşi timp prin puterea de a selecta evenimentele cele mai importante, nu numai de ordin strict literar. E adevărat că spaţiul cel mai întins îl ocupă anunţarea apariţiilor de opere, prezentarea de diferite reviste, dispute literare, premiere teatrale, incidente, confuzii literare şi ecourile lor adesea contradictorii şi polemice, stîrnite în diverse cercuri ale vieţii culturale. Dar, concepînd fenomenul literar ca parte componentă, de neizolat, a întregului fenomen artistic, născut pe un anume fond social-politic, sînt comentate cu aceeaşi acurateţă evenimentele cu caracter mai larg (articole politice, demonstraţii studenţeşti, congrese, comemorări, întemeieri de societăţi politice etc.), cu repercusiuni directe sau indirecte în procesul culturii. Sînt, de asemenea, prezente vernisaje, polemici de ordin filozofic, represalii împotriva tendinţelor democratice şi progresiste în literatură şi artă, sînt reproduse fragmente din corespondenţa vremii etc. Pentru a înlătura orice subiectivism, pe de o parte, şi pentru redarea atmosferei şi a tonului vremii, pe de alta, se renunţă în majoritatea cazurilor la rezumate, oferindu-se celui interesat citate reprezentative. În pofida numeroaselor date bibliografice, a prescurtărilor, iniţialelor, cifrelor şi chiar a notelor explicative de subsol, *Cronica* se citeşte şi se urmăreşte cu uşurinţă, aproape ca un roman istoric-literar. *Cronica* are o funcţionalitate multiplă : completează şi

[3] Au colaborat la alcătuirea ei : A. A. Tarasova, E. G. Koliada, M. G. Petrova.

argumentează ilustrativ comentariul capitolelor precedente, oferă o imagine vie a vieții culturale și mai ales constituie un neprețuit instrument de lucru pentru laboratorul unui cercetător. În același timp, ni se pare că prin modalitatea coerentă și explicativă a dispunerii materialului, *Cronica* capătă un caracter de sine stătător. Și ne punem întrebarea dacă nu ar fi binevenită lărgirea acestui mod de elaborare a unor asemenea cronici analitice, nu numai pentru întreaga literatură rusă, dar și pentru literatura română.

Literatura rusă de la sfîrșitul secolului XIX — începutul secolului XX reprezintă nu numai un succes în munca de cercetare literară sovietică, ci, credem, și o contribuție inedită în seria tratatelor de istorie literară pe plan mai larg.

Ana Maria Brezuleanu

José Ortega y Gasset, Meditații despre Don Quijote

Filozof profund și original, profesor și orator de talent, fin artist al cuvîntului, Ortega y Gasset este, alături de Unamuno, unul dintre cele mai alese spirite ale gîndirii contemporane. Cu cîteva excepții (o traducere în „Adevărul literar și artistic" (1927), un fragment publicat în „Revista Fundațiilor" *Despre mizeria și splendoarea traducerilor* (1942), unele referințe în „Mișcarea literară" (1925) și „România literară" (1932), ale unor comentarii ale lui G. Călinescu pe marginea cărții *Dezumanizarea artei*, apărute în „Lumea" (1946) și un studiu al Ninei Façon despre Unamuno și Ortega y Gasset (1939), despre acest ilustru gînditor nu s-au scris prea multe în România.

Meditații despre Don Quijote, deși o carte de tinerețe, este dotată cu o maturitate de gîndire ieșită din comun. Ea anunță lucrările de mai tîrziu ale lui Ortega y Gasset și pune în lumină problemele care îl preocupă pe filozof, precum și metoda sa de lucru. Ortega y Gasset își desfășoară firul meditațiilor pornind de la fapte reale, întîmplătoare, cu caracter obișnuit, aparent lipsite de semnificații, și coboară în adîncimea lor, la origine, le reface evoluția și conexiunile cu o logică, o claritate și o simplitate care uimesc. Natura, poezia, viața, concretul transpar din cele mai complicate și mai profunde probleme filozofice, incitînd lectorul spre meditație.

Micul volum din 1914 este un eseu de „amor intellectualis", în care intuiția și erudiția se află în osmoză perfectă. Înzestrată cu un parfum tainic, filozofia începe aici să se cristalizeze, iar critica se transformă în artă. Transpare un cult al vieții, o ridicare a ei la treapta de criteriu al adevărului. Stăpînit de o ardentă dorință de cunoaștere, dornic de a trasa drumul cel mai scurt spre plenitudinea înțelesului capodoperei lui Cervantes, Ortega y Gasset încearcă să limpezească „quijotismul" cărții și nu al personajului, să ofere modalități noi, posibile, de a privi lucrurile, să trezească la viața spiritului o nouă Spanie, deschisă larg spre Europa.

Clarificarea cîtorva concepte filozofice, schițarea unei teorii a realității și a posibilității cunoașterii ei prin utilizarea metaforei geniale a „pădurii" în explicitarea raportului claritate-confuzie, realitate-aparență, realitate superficială și realitate profundă îl duc pe gînditor la afirmarea existenței unei multiplicități de perspective, în funcție de coexistența dintre eu și împrejurări. Aceste demonstrații logice fac posibilă considerarea capodoperei lui Cervantes drept o carte cu semnificații mereu sporite, un caz tipic de profunzime asemeni pădurii. „Don Quijote este cartea cu efect de perspectivă prin excelență", sensibilă la o nouă interpretare

în fiecare epocă. „Nu există nici o altă carte cu o putere atît de mare de aluzii simbolice la înțelesul universal al vieții și totuși nu există nici o altă carte în care aflăm mai puține anticipări, mai puține indicii pentru propria ei interpretare" (p. 107) — va spune Ortega y Gasset.

În acest eseu el dezvoltă teoria despre roman, apariția lui ca gen literar bine determinat și susține existența genurilor literare ca „teme radicale" într-o epocă în care în general tocmai aceasta se tăgăduia. *Don Quijote* e socotit roman tragi-comic, sînt discutați termenii componenți, pornindu-se de la tragedie și comedie, epicul e privit în apariție și evoluție, ca urmare a distrugerii miturilor printr-o viziune ironică asupra istoriei. Halucinanta realitate, cea aparentă, superficială și cea profundă îi prilejuiesc o comparație interesantă, deși discutabilă, între culturile mediteraneene și germanice. Virtuțile acestui prim roman modern al literaturii universale sînt privite comparativ cu cele ale romancierilor prețuiți: Flaubert, Stendhal, Dostoievski, Proust, Balzac, subliniindu-se nuanțat calitățile și limitele genului, apreciindu-se caracterul „stufos", „tărăgănat", pe care îl capătă romanul la Dostoievski. În epoca modernă, cu toate dificultățile care stau în fața prozei românești, *Don Quijote* ne apare în toată măreția, rezistînd timpului, îmbogățindu-și sensurile, lectura lui suscitînd aceeași delectare.

Lucrare cheie în descifrarea cărții lui Cervantes, îndrăzneață și subtilă prin conținut și formă, lipsită de pedanterie sau de erudiție sterilă, acest eseu încearcă să completeze lectura, să lumineze opera. Ea poate surprinde, căci nu se vorbește prea mult despre autor, nici despre detaliile creației sale, în schimb i se creează lui Cervantes atmosfera cea mai favorabilă pentru înțelegerea cărții. Ea însăși un fel de roman, *Meditațiile despre Don Quijote* constituie și astăzi una dintre cele mai solide și mai convingătoare interpretări, cu atît mai mult cu cît apărea într-o vreme cînd mai erau ignorate mirajele realului și valoarea estetică a romanului.

Prefața lui Andrei Ionescu (care a tradus cartea, adnotînd-o și prevăzînd-o cu un tabel cronologic) discută esența filozofiei lui Ortega, explicînd dialectica „rațiunii vitale". Atitudinea față de Spania și problemele ei e privită comparativ cu cea a lui Unamuno, stabilindu-se apropieri, puncte comune și deosebiri. Prin perspective multiple asupra realității se subliniază viziunea limpede și deschizătoare de orizonturi noi a filozofului, căci discutarea coordonatelor esențiale ale romanului lui Cervantes oferă înțelegerea unui întreg stil național de viață și artistic. Se desprinde cu claritate scopul meditațiilor, care se vor niște „mîntuiri", în sensul dat de umaniștii secolului al XVII-lea; care își propun, adică, să descopere destinul Spaniei, supunînd unei critici aspre și lucide tradițiile naționale. Studiul ne dezvăluie un patriot și un vizionar, „un ochi imens al Spaniei contemporane, deschis spre cultura universală și capabil să o contemple ca pe un spectacol" (p. 17). Cu aceeași seriozitate este întocmit și tabelul cronologic, care dincolo de etalarea datelor celor mai importante despre viața, opera și activitatea filozofului, conține și comentarii utile, completînd în mod necesar studiul introductiv. Astfel, aflăm în ce măsură a fost Ortega influențat de neokantianism, limitele acestuia, sensibilitatea față de orientarea krausistă spaniolă, încercarea de a-și făuri un sistem filozofic propriu, conținutul său. Ortega e numit continuator original al generației de la '98 (nici epigon, nici reprezentant al ei cum în general se afirmă). Prin orientarea sa liberală și democratică, prin influența binefăcătoare exercitată asupra vieții politice și literare spaniole, el este un exponent al unui nou tip de scriitor. Asemuit cu Garcilaso și Cervantes, „Ortega este tipul spaniolului integral, de cultură europeană" (p. 27), a cărui „influență culturală e comparabilă în arie hispanică numai cu acela al lui Erasmus" (p. 35). Și, în încheiere, cîteva cuvinte despre traducere. Versiunea română păstrează cu fidelitate frumusețea și limpezimea frazei stilistului remarcabil care este Ortega. Andrei Ionescu se dovedește a fi un cunoscător complex al limbii și literaturilor ibero-americane prin tripla sa activitate de pedagog, de redactor și mai ales de traducător încercat. Și dacă la acestea adăugăm curiozitate pentru fenomenul literar, decență și finețe, credem că nu am exagerat.

Medeea Freiberg

Ricardo Gullón, Una poetica para Antonio Machado

Antonio Machado se numără printre puținii poeți moderni ce poartă de mulți ani eticheta sau aureola de „clasic" datorată operei sale aparent transparente, fără dificultăți și îndrăzneli metaforice, dublată de o viață monotonă, lipsită de zguduiri marcante. Apropierea de creația sa s-a făcut de cele mai multe ori fără perspectiva necesară studiilor de istorie literară, dar mai ales fără a se încerca cercetarea *dintr-un unghi de vedere modern*. Timp de aproape două decenii poetul a fost catalogat cînd între membrii „generației de la '98", cînd printre „moderniștii" începutului de secol, vehiculîndu-se în legătură cu poezia sa o serioasă cantitate de locuri comune. În afara monografiei lui Ramón de Zubiría — exegeza machadiană e formată, în principal, din articole mai mult sau mai puțin întinse, mai mult sau mai puțin ocazionale. Singurul machadist consecvent este Sánchez Barbudo — consacrat însă prin studiile sale de adîncă profunzime asupra lui Unamuno sau Jiménez. În acest context cartea lui Ricardo Gullón apare nu numai ca binevenită, pentru a îmbogăți o listă, ci mai ales, credem, se face marcată pe această listă prin poziția cu totul nouă pe care o adoptă criticul. Cercetător mai vechi al modernismului, pe care îl înțelege într-un mod mai larg, apropiindu-l generos de accepția europeană a termenului, Gullón — convins sau tentat de posibilitatea de abordare a operei în sine, eludează complet relațiile extraliterare, ce implică studiul contextului și al amănuntului biografic relevant. Nu va mai relua problemele bine cunoscute ale încadrării lui Machado, nici nu-i va studia evoluția, înclinînd sau nu, spre opinia lui Dámaso Alonso, care-l acuză pe poet de sterilitate spre finalul creației. De această dată ni se propune pătrunderea în universul poeziei machadiene — pătrundere ce implică ideea că poezia trăiește și se constituie ca atare prin cuvînt, cu toate atributele acestuia. După ce-și prezintă metoda de cercetare, criticul pornește, în capitolul preliminar intitulat „Materia y sustancia" (Materie și substanță), să explice rolul cuvîntului ca purtător al esenței realității, de care însă, în momentul transformării în poezie, se poate face abstracție, fără ca să se altereze încărcătura ideatică sau emoțională a „verbului". Mergînd mai departe, încearcă — cum de altfel va încerca de-a lungul întregii cărți — să descopere „misterul" cuvîntului la Machado.

Gullón se găsește în fața unei opere de o deplină limpezime — cu o simbolistică evidentă — o operă însă de prim rang, ce pare că se oferă integral, fără a lăsa nimic cercetătorului, și în același timp operă în care cuvîntul simplu deține puterea magică și emoțională a domeniului poetic. Adept al ideii că originalitatea operei poetice nu rezidă în tematică (și face o serie de comparații — Machado — Bécquer — Rosalía de Castro pe motivul „spinului înfipt în inimă") ci în felul în care se aranjează cuvîntul într-o sintagmă, apoi în capacitatea creatorului de a intui întreaga generozitate a cuvîntului și de-a o folosi integral, Gullón studiază în două capitole succesive „Ritmul" și „Tăcerea", relevînd tocmai capacitățile expresive ale cuvîntului în context — și înțelegînd prin capacitatea expresivă atît folosirea recurenței, a vibrației, a unei anume sintaxe, ca mijloace relevante, cît și omisiunea, absența cuvîntului care adîncește expresia spre zone de profunzime lirică. În același timp Gullón cercetează „tăcerea" — la modul conceptual — indicînd variantele prin care se sugerează în opera poetului. Însă această tendință de a îngloba un studiu de concept (fie el redus) în cadrul unei analize la nivelul cuvîntului și al posibilităților lui semantice face ca cercetarea să nu apară riguros modelată. Uneori criticul cedează intenției de a releva inefabilul, și de la un tip de analiză trece la altul — tot atît de valabil în sine, dar diferit de analiza „formalistă" pe care o încearcă. Din nou în domeniul limbajului sugestiv disociază tonurile și tonalitățile, folosind cu succes larga și interesanta experiență a școlii stilistice spaniole, inițiată de D. Alonso și Carlos Bousoño.

Cele mai interesante capitole ale cărții ni se par a fi al V-lea, intitulat ,,Espacio" (Spațiul), și următorul, ,,Tiempo" (Timpul). În acest moment al investigației, Gullón atinge într-adevăr coloana vertebrală, axul central al creației machadiene, relevat de multe ori pînă acum, și anume timpul, în legătură cu care pune problemele devenite clasice ale timpului psihologic și cronologic, al memoriei și uitării — al distanțelor temporale ce reprezintă un ,,mîine" și un ,,ieri". Analiza este riguroasă și densă, bazată nu pe ideile filozofice ale epocii (Bergson — mult comentat ca maestru al lui Machado — ca și fenomenologia heideggeriană), nici pe amănuntul biografic, ci doar pe o esențială și cuprinzătoare cercetare a operei la nivelul expresiei—al limbajului, în care relevante sînt adverbele sau verbele gradate, fiecare cu altă încărcătură emoțională. Revenind la capitolul despre ,,spațiul machadian" întîlnim pentru prima oară o cercetare la nivelul universului poetic care însă să încerce pe lîngă mult bătuta coordonată temporală, completarea acesteia prin deschidere pe orizontală. Gullón (vizibil influențat de ,,spațiul poetic" al lui Bachelard), descoperă un spațiu — oglindă, un altul reprezentat prin galerie — labirint și, în sfîrșit, ,,spațiul timpului", cel care reprezintă domolirea și captarea duratei, așezarea timpului prin cercetarea cîmpului memoriei și al visării. Poate însă cel mai important moment al cercetării spațiului liric machadian este acela în care apare intenția temporizării acestuia — a dinamizării prin adăugarea coordonatei verticale. Din păcate, Gullón se oprește la o expunere exemplificată sporadic, fără a intra în mari profunzimi, care i-ar permite o cercetare pe multiple variante ale creației lui Machado. E drept, în economia cărții sale ,,Spațiul" și ,,Timpul" reprezintă doar două capitole, grele de sugestii și mai ales ca formulare, încercînd o îmbinare a cercetării de tip fenomenologic cu cea descriptiv formalistă, dar, credem noi — acesta este de fapt drumul ce trebuie continuat în legătură cu poezia lui Machado. Ultimele capitole sînt dedicate ,, Distanței", în care se reiau unele dintre ideile lansate în legătură cu ,,Spațiul" — mergîndu-se însă pînă la relevarea raportului lector — operă, apoi Gullón se întoarce la stilistică, intitulîndu-și ultimele două părți ,,Condensare; Modalități și tehnici", analizînd ca posibilități de dinamizare spre esență a cuvîntului, concentrarea, abstractizarea, ecluziunea, sugerarea și aluzia; iar ca tehnici, juxtapoziționea, metonimia, imaginea și simbolul. Criticul urmează, cu finețe și fără a abuza, cercetarea cuvîntului ca instrument și mijloc de expresie lirică, încercînd să-și asigure o poziție proprie față de cercetarea lui Bousoño, de exemplu.

Această *Poetică pentru Antonio Machado* vine să suplinească un gol și să deschidă un drum. Ricardo Gullón dă dovadă de curaj, abandonînd vechea manieră de cercetare și încearcă — cu noile instrumente de lucru — relevarea esențelor cristaline ale unei poezii ce s-a caracterizat prin simplitate și transparență, și pentru aceste motive a fost lăsată să doarmă, prăfuită și ocolită de îndrăznelile generațiilor ulterioare de poeți. Gullón nu face elogii, nici nu stabilește diferențe, lucrarea sa este o încercare de deschidere și o considerăm ca pe o reușită, ca pe o victorie în literele spaniole.

Eugenia Popeangă

Critical Quarterly

vol. 15, no. 2, Summer 1973

A highly specialized periodical, *Critical Quarterly* makes a point of its almost exclusive interest in the study of the 20 th century literary phenomenon, welcoming both poetry and criticism. Mention should be made of the fact that the review is supported (starting from October 1973) by a new biannual publication *Poetry Nation*, edited by C. B. Cox and Michael Schmidt, also from the Department of English, the University of Manchester, devoted to publishing contemporary English and foreign poetry and prose and to debating problems of literary theory and sociology.

The Summer issue of *Critical Quarterly* includes in a well-balanced proportion poems by ten known or less known authors — among whom Molly Holden, Michael Schmidt, Peter Taylor, Paul Coates etc. — and five studies dedicated mostly to poetry to which another seven book reviews (stylistics, poetics, literary history) should be added.

Of a particular interest, the studies — extensive, analytical, comparative, not simple impressionistic essays or informatively journalistic articles, bearing in this respect a resemblance to the type of study to be found in our *Review* — are marked by exacting professionalism.

Graham Hough (*Vision and Doctrine in Four Quartets*) proposes not just a review of critical opinions in connection with T. S. Eliot's poem, but a test of some of the more influential judgments contained in the *Casebook on the Four Quartets*, ed. by B. Bergonzi, with the twofold purpose to elucidate certain points about the work and to reach a conclusion about the general achievements and possibilities of poetry in our age.

Michael Edwards' *Charles Tomlinson : Notes on Tradition and Impersonality* is a study in the poetry of Tomlinson from a temporal three-dimension perspective "It maintains contact with the past. It defines a present. It opens up large technical possibilities for the future."

A learned interpretation of John Donne's poem *The Flea* is provided by the essay of H. David Brumble III, *Some Implications of the Encyclopaedic and Poetic Flea Traditions*. A synthetic poetic portrait of John Montague can be read in D. E. S. Maxwell's presentation.

The comparative method is approached by John Fletcher : *Women in Crises : Louise and Mrs. Eliot* with reference to two contemporary novels, Claude Simon's *The Grass*, and Angus Wilson's *The Middle Age of Mrs. Eliot*. The study, an analytical parallel emphasizing on the differences of value between the two novelists in favour of the French one, lacks in our opinion a reliable starting point, the similarities he establishes being shallow and incidental. Such type of relationships between two or more writers so specifically different — one under the aegis of tradition, the other under the aegis of expriment — cannot lead to a literary relevant conclusion in spite of the author's argument in proving it.

The non-commercial advertisements of literary works in the pages of the *Quarterly* are meant to supply panoramic publishing information.

Ileana Verzea

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 2, p. 349-350, Bucureşti, 1974.

Hispanic Review

„*Hispanic Review*", publicación de prestigio internacional dedicada a las investigaciones en el dominio de la lengua y de la literatura hispánica, aparece en Philadelphia, cuatro veces al año. Contiene estudios de todas las épocas de la literatura española, desde los más antiguos tiempos (el período vizigodo, árabe) hasta hoy día. A veces, se encuentran en sus páginas contribuciones sobre las literaturas latino-americanas. Sus colaboradores, especialistas famosos de varios paises, escriben en francés, inglés, alemán o español. De modo que, en el último número del 1973 (numero 1, volumen 41), por ejemplo, dedicado al fundador de esta revista el Profesor Arnold G. Reichenberger, ahora septuagenario, llamado „praeclaro magistro litterarum universarum", el famoso hispanista Charles V. Aubrun publica el estudio *L'Imposteur floué et le repas en enfer. Comédie méconnue de Tirso*, el director honorífico de la revista, Otis H. Green, *Sir John Talbot Dillon and His „Letters" on Spanish Literature* (1778) o Ciriaco Morón Arroyo *Sobre el diálogo y sus funciones literarias* etc.

Recordamos que también en nuestra revista existen tales preocupaciones. Por ejemplo, Eugenia Popeangă ha publicado *Estructuras narrativas en la novela latino-americana*, R.H.T.L., nr. 3/1973 y Medeea Freiberg, *Coincidencias temáticas y temperamentales* entre Lorca y Hemingway, R.H.T.L., nr. 3/1973. Los demás numeros de la publicación contienen también una rubrica *Varia* en la cual se publican un tipo especial de notas y una muy rica rúbrica de *Reseñas* sobre los más importantes libros de literatura ibero-americana aparecidos en los últimos años en todo el mundo, también una bibliografía informativa.

Interesante, emulativa y estimulativa, recordando publicaciones como „Bulletin Hispanique de Bordeaux" o „Revue de Littérature Comparée", „Hispanic Review" se dirige sobre todo a los especialistas en el dominio hispánico, ampliando el campo de los conocimientos, ofreciendo nuevas posibilidades de interpretación e investigación, siendo un instrumento de trabajo indispensable.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Medeea Freiberg

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, in world and comparative literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews, of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchange of ideas, initiatives, work, hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.
Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding of the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 50 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The Mail, the books and periodicals for Review and exchange will be sent to the adress of the Review.
The review effectuates exchange of similar publications, with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of a similar type.

★

La Revue d'histoire et de théorie littéraire contribue à la valorisation scientifique du patrimoine littéraire national, au développement des études et des recherches d'histoire et de théorie littéraire, de littérature universelle et comparée, d'esthétique et de folklore. La revue publie des études, des articles, des débats, des commentaires et des documents, des comptes rendus de livres et de périodiques de spécialité, des notes bibliographiques et des chroniques de la vie scientifique, afin d'informer au sujet des résultats obtenus dans ces domaines en Roumanie et à l'etranger, d'encourager les échanges d'idées, les initiatives, les hypothèses de travail, les points de vue et les nouvelles méthodes d'exploration et d'interprétation du phénomène littéraire.

★

La revue, fondée par G. Călinescu, parait sans interruption depuis 1952 (pendant la période 1952—1964 sous le titre d'*Etudes et recherches d'histoire littéraire et de folklore*), étant la seule de ce profil en Roumanie. La revue est l'organ de l'Institut d'histoire et de théorie littéraire „G. Călinescu'' de l'Académie de sciences sociales et politiques, institut où travaillent des spécialistes dans le domaine de la littérature roumaine, universelle et comparée, dans le domaine de l'esthétique, de la théorie littéraire, du folklore, etc.

★

Par la diversité de son contenu, par les rubriques introduites à partir de 1974, la revue s'adresse aux historiens et théoriciens littéraires, aux comparatistes, aux esthéticiens et aux folkloristes, aux critiques littéraires et aux écrivains, aux chercheurs et aux publicistes, aux professeurs et aux étudiants.

★

Elaborés par des spécialistes consacrés, par des professeurs et par des chercheurs — roumains et étrangers — les travaux publiés aspirent à ouvrir de nouvelles perspectives dans l'investigation et la compréhension complexe des domaines abordés, à promouvoir un point de vue roumain dans l'étude contemporaine de la littérature.

★

Les collaborateurs sont priés d'envoyer les articles dactylographiés selon l'usage courant ; la responsabilité concernant le contenu regarde seulement l'auteur. Les auteurs recoivent 50 tirés à part à titre gratuit. Les manuscrits non publiés ne sont pas renvoyés. La correspondance, les livres et les revues pour l'échange ou pour des comptes rendus seront envoyés à la rédaction (73, Boulevard Republicii, Bucarest III).

★

Les demandes d'abonnements de l'étranger seront envoyées à *Rompresfilatelia*, B. P. 2001 (telex 011631), Bucarest, 64—66, Calea Griviţei.

În numărul 3 (1974):

- **Aspecte ale prozei românești contemporane** (semnează *Zoe Dumitrescu Bușulenga, Mioara Apolzan, N. Balotă, Marin Bucur, Dorina Grăsoiu, Dinu Pillat*); **articole despre moda literară, istoria retoricii românești, G. Călinescu, poezia lui A. E. Bakonsky** (semnează *Rodica Florea, C. Jalbă, Aurel Sasu, Roxana Sorescu*); **Confluențe** (semnează *Mircea Anghelescu, M. Novicov*); **Note, Critică și bibliografie, Revista revistelor** etc.

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
TOMUL 23, NR. 2, 1974

Lei 25

I 2762

ACADEMIA
DE ȘTIINȚE
SOCIALE
ȘI POLITICE
A REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

Institutul
de istorie
și teorie
literară
„George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

În acest număr semnează:

Funcția socială a cercetării literare **(Zoe Dumitrescu Bușulenga)**; *Aspecte ale prozei românești contemporane*, **(Mioara Apolzan, N. Balotă, Marin Bucur, Marcel Duță, Dorina Grăsoiu, Dinu Pillat)**, *Poezia lui A. E. Baconsky* **(Rodica Florea)**; *Studii* **(C. Jalbă, Aurel Sasu, Roxana Sorescu)**. *Confluențe* **(M. Anghelescu, M. Novicov)**; *Note și documente; Critică și bibliografie* etc.

TOM. 23

3

1974

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

1990

- IUL. 2005

1 IUL. 2016

COMITETUL DE REDACŢIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA
Redactor şef: GEORGE MUNTEAN
Redactor şef-adjunct: MIRCEA ANGHELESCU
Secretar de redacţie: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea ştiinţifică a patrimoniului literar naţional, la dezvoltarea studiilor şi cercetărilor de istorie şi teorie literară, de literatură universală şi comparată, estetică şi folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii şi documente, recenzii ale cărţilor şi periodicelor de specialitate, note bibliografice şi cronici ale vieţii ştiinţifice, menite să informeze asupra rezultatelor obţinute în aceste domenii, în ţară şi în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, iniţiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere şi metodele noi de explorare şi interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 şi 1964 cu titlul *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor)*, fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, în care lucrează specialişti în literatura română, universală şi comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor şi teoreticienilor literari, comparatiştilor, esteticienilor şi folcloriştilor, criticilor şi scriitorilor, cercetătorilor şi publiciştilor, profesorilor şi studenţilor.

Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform uzanţelor curente, responsabilitatea asupra conţinutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 50 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării şi schimbului se vor trimite pe adresa redacţiei.

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, vă puteţi abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, Bucureşti, str. Gutenberg 3 bis, sectorul VI (de unde publicaţia noastră poate fi procurată şi direct sau prin poştă) sau prin oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Bd. Republicii nr. 13, Bucureşti III

I 2762

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 23
N° 3, 1974

Revista de istorie și teorie literară

U IANI 2022

Sumar

Pag.

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, Funcția actuală a cercetării de istorie și teorie literară 355

Aspecte ale prozei românești contemporane

MARCEL DUȚĂ, Istorie, realism, angajare 357
MIOARA APOLZAN, Zaharia Stancu și vocația povestirii. Particularități narative 359
MARIN BUCUR, Semnificația începutului (*Întîlnirea din pămînturi* de Marin Preda) 365
DORINA GRĂSOIU, Petru Popescu și experiența sincerității 371
NICOLAE BALOTĂ, Proiecție etică și plan spiritual în proza română contemporană 377
DINU PILLAT, Ipostaze ale balcanismului literar în povestirea contemporană 383

Profiluri

RODICA FLOREA, Poezia lui A. E. Baconsky 389

Studii

ROXANA SORESCU, Moda între fascinație și revoltă. Premise teoretice 397
AUREL SASU, Schiță de istorie a retoricii românești 407

Literatura română în școală

C. JALBĂ, G. Călinescu, pictor al unei lumi în asfințit 417

Confluențe

MIRCEA ANGHELESCU, Arabic literature in Romania after the Second World War 427

M. NOVICOV, Întîlniri cu Pușkin 433

20367.

Note și documente

N. ISAR, Corespondența lui N. Rosetti-Roznovanu cu cărturarii străini (1818—1820) 437

Critică și bibliografie

LIVIU ONU, Critica textuală și editarea literaturii române vechi (Dumitru Velciu); MIRCEA POPA, Spații literare (Mircea Anghelescu); MIHAIL STRAJE, Dicționar de pseudonime (Marin Bucur); ȘT. PETICĂ, *Scrieri* (Marcel Duță); AL. BALACI, Alessandro Manzoni (Luminița Beiu-Paladi); DAN A. LĂZĂRESCU, Introducere în shakespeareologie (Emil Manu); HANS BERGEL, Rumänien. Porträt einer Nation (Dr. Octavian Lupu); *Mark vitez*, roman népballadak Petrea Crețul Șolcan repertoársából (Veronica Porumbacu); DAVID CRAIG, The Real Foundations. Literature and Social Change (Ileana Verzea); JANUSZ PELC, Obraz-słowo-znak (studium o emblematach w literaturze staropolskiej (Mihai Moraru) 445

Revista revistelor

The Cambridge Quarterly, vol. VI, No. 2, 1973; The Times Literary Supplement, 73, 1974, No. 3760 (Ileana Verzea) 461

TOME 23
Nº 3, 1974

The Review of Literary History and Theory

Contents

Page

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA, The Contemporary Function of the Research in the Field of Literary History and Theory 355

Aspects of Romanian Contemporary Prose

MARCEL DUȚĂ, History, Realism, Comittement 357
MIOARA APOLZAN, Zaharia Stancu and the Vocation of the Narration. Narrative Characteristics 359
MARIN BUCUR, The Significance of the Beginning. (*The Meeting of Lands* by Marin Preda) 365
DORINA GRĂSOIU, Petru Popescu and the Experience of Sincerity 371
NICOLAE BALOTĂ, Ethic Projection and Spiritual Level in Romanian Contemporary Prose 377
DINU PILLAT, Hypostases of the Literary Balkan Spirit in the Contemporary Narrative 383

Portraits

RODICA FLOREA, The Poetry of A. E. Baconsky 389

Studies

ROXANA SORESCU, Fashion between Fascination and Revolt. Theoretical Premises 397
AUREL SASU, Outline of a History of Romanian Rhetoric 407

Romanian literature in Schools

C. JALBĂ, G. Călinescu — Painter of a Declining World 417

Literary Confluences

MIRCEA ANGHELESCU, Arabic Literature in Romania after the Second World War 427

M. NOVICOV, Reading Pushkin 433

Notes and Documents

N. ISAR, The correspondence of N. Rosetti-Roznovanu with Foreign Scholars (1818—1820) 437

Criticism and Bibliography

LIVIU ONU, The Text Criticism and the Editing of Old Romanian Literature (Dumitru Velciu); MIRCEA POPA, Literary Areas (Mircea Anghelescu); MIHAIL STRAJE, Dictionary of Pseudonyms (Marin Bucur); Şt. Petică, Works (Marcel Duţă); AL. BALACI, Alessandro Manzoni (Luminiţa Beiu-Paladi); DAN A. LĂZĂRESCU, Introduction to Shakespearology (Emil Manu); HANS BERGEL, Rumänien. Porträt einer Nation (Dr. Octavian Lupu); *Mark vitez*, roman népballadak Petrea Creţul Şolcan repertoarsából (Veronica Porumbacu); DAVID CRAIG, The Real Foundations. Literature and Social Change (Ileana Verzea); JANUSZ PELD, Obraz-słowo-znak (studium o emblematach w literaturzo staropolskiej (Mihai Moraru) 445

Literary Press Review

The Cambridge Quarterly, vol. VI, No. 2, 1973; The Times Literary Supplement, an 73, No. 3760 (Ileana Verzea) 461

ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA

FUNCȚIA ACTUALĂ A CERCETĂRII DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

O mai veche imagine despre cercetătorul de istorie literară și despre umanist în general, despre acela care descifrează în penumbra bibliotecilor tainele cărților și manuscriselor vechi, imagine venită poate dinspre Erasmus și semnificînd truda neîntreruptă a intelectului de a descoperi sensuri în litere, îl înfățișează singur, palid, neînțeles, izolat în cercetări sterpe care nu interesează decît un număr foarte restrîns de specialiști.

Adevărată poate pentru o epocă îndepărtată în timp, această imagine a explodat astăzi, sub presiunea necesităților vieții moderne, prin dobîndirea de către studiul istoriei a unor funcțiuni noi. Mai cu seamă în lumea socialistă, cercetarea istorică dobîndește pe zi ce trece o adecvare tot mai impresionantă la prezent, pe care-l slujește, luminîndu-l, explicîndu-l, ajutîndu-l să discearnă trăsăturile particulare ale viitorului. Și de aci se realizează o adevărată nouă disciplină a spiritului omenesc în orice tip de cercetare în care intră, ca metodă fundamentală, aceea istorică.

De aceea activitatea umaniștilor contemporani prinși în cercetarea de istorie și teorie literară este o activitate reînnoită în natura ei. Ei nu se mai apleacă asupra documentului, asupra textului, asupra lucrărilor de referință, cu sentimentul unei solitudini, a unei ineficiențe sociale care să-i inhibe. Pentru toți, conștiința centrării tuturor preocupărilor lor în prezent și în actualitate devine absolut dominantă. Fiecare raportează neîncetat activitatea sa, interesul său limitat la o bibliografie, la un document de arhivă, la o ediție critică, la o monografie de scriitor, o raportează la o totalitate din care înțelege că fragmentul său este o parte, o parte integrantă.

Fiecare știe din ce în ce mai sigur că el, în mica-i porțiune de teren pe care o explorează, face radiografia parțială a unui organism viu, puternic, alcătuit din acumulări de secole și milenii, participînd la o operă colectivă de o însemnătate vitală.

Orice detaliu pe care se lucrează, în această perspectivă integratoare a trecutului de către un prezent plin de forța conștiinței unei misiuni a poporului român intrat în socialism, capătă în ochii cercetătorului vremii noastre o însemnătate deosebită. Căci detaliul se luminează și semnifică într-o viziune a continuității, a totalității culturii române

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 3, p. 355–356, București, 1974.

și din detalii se constituie bilanțul complet și expresiv al acestei culturi, supuse unei cerneri de viziune critică ce o transformă într-o adevărată moștenire culturală, ramură a istoriei și spiritualității românești, tezaur de modele pentru creația contemporană.

A întocmi bibliografiile generale ale literaturii române, a edita documentele cele mai însemnate pentru definirea personalităților scriitoricești ale trecutului, a da la lumină textele definitive ale operelor importante devine o sarcină de cinste și în cel mai înalt grad reprezentativă pentru efortul național de punere în valoare a patrimoniului nostru de cultură.

Pe de altă parte, cercetarea în sectoarele teoretice aferente fenomenului literar urmărește și analizează condițiile istorice specifice în care s-au format conceptele de bază ale teoriei literare la noi în țară, contribuția specialiștilor români în acest domeniu destul de învecinat cu estetica și care favorizează investigații interdisciplinare. Din istoria particulară a curentelor se degajează treptat conceptele (de umanism, clasicism, romantism, realism etc.) cu care se pornește spre complexul suiș al interpretărilor de filosofia culturii, al judecăților de valoare, în contextul cărora se fixează locul literaturii și culturii române în lume.

Cercetarea comparatistică, fără de care nu se mai poate concepe cercetarea modernă, situează „fenomenul românesc" între celelalte fenomene europene, într-o viziune dialectică, de interdependență, alăturîndu-l prin influențe și analogii, detașîndu-l prin specificitate, prin acele trăsături care-i alcătuiesc profilul original.

Din toate aceste activități ale cercetării fundamentale de istorie și teorie literară desfășurate în Institutul *George Călinescu* reiese cu destulă evidență valoarea social-istorică precum și psihologică și estetică a modalităților de investigație și se constituie, treptat, profilul distinct al culturii românești, ca și cartea de vizită a împrejurărilor istorice și a familiei de spirite cărora le aparținem, din care descindem. Și anul în care ne aflăm, cu perspectiva sa istorică larg desfășurată, cere de la noi conștiința strînsă a eforturilor de depus înspre nobilul nostru scop de realizat în consonanță cu țelurile partidului și întregului nostru popor.

ISTORIE, REALISM, ANGAJARE

MARCEL DUȚĂ

Intrată de trei decenii într-o nouă perioadă a dezvoltării sale, literatura română își relevă astăzi, într-o bogată diversitate structurală și într-o superioară finalitate, o nedezmințită continuitate ce-i conferă marca originalității sale.

Izvorîtă folcloric din instinctul menținerii unității și al afirmării permanenței, literatura scrisă se insinuează subtil, uneori involuntar, în memoria istoriei, mai apoi asimilîndu-și-o total, pentru ca după '48 să sintetizeze sub imperativul obiectivelor sociale și politice. Literatura română, în totalitatea sa, există într-o fuziune atît de adîncă și contemporană cu istoria poporului român, încît, în mod paradoxal, cultura noastră se poate dispensa de știința istorică factologică, literatura reconstituind, într-o imagine vie, întreaga evoluție a poporului român din cele mai vechi timpuri pînă azi. Și tot în acest sens, este semnificativă absența din literatura română a genului utopic-fantastic — spațial, temporal, simbolic, precum în alte literaturi scrierile unor J. Swift, H. Melville sau chiar A. Camus. La noi, totdeauna, literatura a fost atît de esențial realistă, actuală și politică, încît de la *Istoria ieroglifică* la *Principele*, de la *Ion* la *Bietul Ioanide* — au existat sau au fost presupuse „chei" ale personajelor, contemporanii, chiar și unii critici, refuzînd să conceapă putința unei ficțiuni „pure", a unui „univers suprareal" al artei.

Literatura română modernă îndeosebi precipită simțămîntul mioritic al eternității într-un sentiment al mîndriei istorice și al imperativelor actualității, convertind chiar pesimismul occidental al efemerității civilizațiilor în îndemnul optimist de *a construi*, fie și pe ruine — ca neînfrîntul în credință în puterea creației meșter Manole.

Dacă în alte culturi se poate spune că abia curentul realist din secolul al XIX-lea a introdus în adevăr sentimentul actualității, dar dominat de concepția artistului-martor, cît mai imparțial posibil, — în literatura română, dintotdeauna, dimensiunea istorică a fost cadrul firesc, iar adevărul — obsesia artistului de a nu greși în *angajarea sa*, implicită sau manifestă, deviat cumva de „propriile patimi" — cum zicea Eminescu. Literatura română a fost incipient și a rămas, oricîte aluviuni a primit, în esența ei — realistă, adică istorică și angajată. Tema ei fundamentală a crescut din relația între destinul individual și necesitatea istorică — de

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 3, p. 357–358, București, 1974.

la cronicarii Ureche, Costin, Neculce, la Zaharia Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu, Horia Lovinescu, Al. Ivasiuc ș.a. Aserțiunea cronicarului despre omul stăpînit de vremi o va simți acut și dureros Moromete în ritmul nerăbdător al istoriei contemporane. Verismul cam pitoresc-static al mahalalei descrisă de G. M. Zamfirescu va evolua istoric în realismul crud din „groapa" lui Barbu, în care lupta este inevitabilă. Nostalgia poematică a „primitivilor" sadovenieni va deveni protest justițiar, prin amintire, la Darie al lui Stancu.

Creatorul român a avut dintru început conștiința finalității lucrării sale. Multe mărturii ne încredințează concret de intențiile și aspirațiile sale. Vocația unanimă de ziarist, și deseori chiar de om politic, este un argument în plus al pasiunii active, reformatoare.

Însă chiar în substanța ei cea mai intimă, literatura română este structurată original filosofic. Și dacă uneori asimilează modalitatea occidentală a *nuvelei*, pentru a capta atenția lectorului modern, orice „suspens" este fals, „noutatea" — știută din viața comună, hazardul acțiunii fiind parțial, accidental, *povestitorul*, de sorginte orientală, infuzînd, în simpla relatare, o viziune de viață atît de familiară, încît sfîrșitul propriu-zis al întîmplării, repede intuit, în fapt, este cel așteptat.

Scriitorul român este, astfel, în esența sa, o sinteză de cetățean cu o trăire acută și angajată a actualității și de creator urmărind scopuri moralist-pragmatice asupra vieții sau filosof incitînd la meditația melioristă a omului. Și G. Călinescu a simțit nevoia să reafirme acest adevăr, în 1947, în „Contemporanul", cînd preconiza, metaforic, creatorului o situare „cu un picior pe stînca monumentelor universale și cu un alt picior în rîu. Dacă își trage amîndouă picioarele pe țărm se abstrage de viață și rămîne departe, în urma noastră, ca o umbră palidă. Dacă însă intră cu amîndouă picioarele în apă se îneacă în efemer".

Literatura română a ultimilor treizeci de ani evidențiază o accentuare și o adîncire a celor mai bune tradiții seculare — de la preocuparea de a îngloba armonios destinul individual în evoluția istorică a întregii societăți socialiste, la angajarea deschisă, conștient-responsabilă, în activitatea politică a partidului nostru.

ZAHARIA STANCU ŞI VOCAŢIA POVESTIRII. PARTICULARITĂŢI NARATIVE

MIOARA APOLZAN

Personajul principal al cărţii *Ce mult te-am iubit* are nostalgia vocaţiei de povestitor neîmplinite : „Ah, Doamne, ce mare scriitor ar fi ieşit din mine dacă tata mi-ar fi transmis puternicul şi coloratul lui dar de a povesti !" (p. 46). Subînţelegem aici poziţia scriitorului, a cărui confesie, în momentul în care avea în urmă patru decenii de activitate literară, luminează într-un mod aparte înţelesul întregii opere. Recapitulînd cîteva din trăsăturile pe care critica le-a atribuit constant stilului romanelor lui Zaharia Stancu (tehnica rememorării, a evocării dintr-o perspectivă subiectiv lirică, cu consecinţe importante asupra închegării *acţiunii*, a *personajului* — personajele de prim plan lipsesc, fiind subordonate vocii *naratorului* ; accentul pus asupra *atmosferei* şi nu a *unităţii epice*, de unde *dispersarea narativă* în episoade independente de logica acţiunii, dar supuse fluxului asociaţionist evocator ; se creează astfel posibilitatea constituirii episoadelor într-o serialitate deschisă, care implică *plăcerea însăşi* de a povesti), recunoaştem în primul rînd calităţile povestitorului. Privită din acest unghi, constanţa stilului este o consecinţă firească a *vocaţiei de povestitor*, tentată să evoce, să reconstituie din perspectiva viziunii subiective a scriitorului. Acesta este centrul unei lumi, punctul de interferenţă al fluxului narativ, de care dispune în virtutea atitudinii proprii, prezentă în toate romanele într-un plan narativ distinct faţă de desfăşurarea propriu-zisă a acţiunii. Vocaţia de povestitor a lui Z. Stancu poate fi mai pregnant relevată prin comparaţia cu Faulkner, cu care se aseamănă prin raportarea la un *singur* univers uman (la Faulkner — oraşul natal, la Z. Stancu — satul natal din cîmpia Bărăganului [1]), prin reluarea aceloraşi personaje sau prin crearea unui *stil* personal, recognoscibil în fiecare operă. Spre deosebire de Faulkner (la acesta vocaţia romancierului se traduce şi prin importanţa acordată tehnicii de compoziţie), care realizează „obiectivitatea" autorului prin *pluralitatea* de perspective asupra aceluiaşi fapt epic, la Z. Stancu există întotdeauna un *plan subiectiv al naratorului*, o singură viziune, indiferent dacă romanul este scris la persoana I (*Desculţ*) sau la a III-a (*Şatra*). Acest obligatoriu plan al naratorului, comentariul întotdeauna prezent al autorului, implicarea

[1] Chiar dacă uneori cadrul se lărgeşte (*Rădăcinile sînt amare*, spre exemplu) personajele se reiau şi se continuă, se raportează aceleiaşi lumi (prezenţa lui Darie în romanul amintit).

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 3, p. 359–364, Bucureşti, 1974.

sa directă sau indirectă, dau în primul rînd măsura vocaţiei de povestitor a lui Z. Stancu.

★

O operă de amploarea şi valoarea romanelor lui Z. Stancu este inevitabil supusă clasificărilor. Cea mai la îndemînă, operează cu criterii exterioare : romane ciclu (romanele frescă de tipul *Rădăcinile sînt amare*, *Vîntul şi ploaia*) şi romane independente (*Jocul cu moartea*, *Pădurea nebună*, *Ce mult te-am iubit*, *Şatra*). Din punctul de vedere al structurii narative, două sînt modalităţile esenţiale : naraţiunea la persoana I (majoritatea romanelor, cele care-l au pe Darie drept personaj principal) şi cele la persoana a III-a (*Şatra*). Luînd în considerare această ultimă clasificare şi analizînd cele două tipuri (vom exemplifica cu *Ce mult te-am iubit* şi *Şatra*), anticipînd concluzia, ideea este că doar aparent există romane *obiective*, în realitate toate cărţile se raportează la o persoană I, viziunea subiectivă a autorului, prezent ca personaj (*Ce mult te-am iubit*) sau implicat într-un plan aparte al comentariului (*Şatra*).

În romanele scrise la persoana I, din perspectiva unui singur personaj, există mai multe planuri narative. În *Ce mult te-am iubit*, primul ar putea fi numit planul *personajului care narează*, cu funcţia de organizare a materialului epic. Întreaga carte se supune mişcărilor exterioare şi interioare ale acestui personaj, care dispune şi de libertatea *tonului* : expresia poate fi concretă, seacă, rezumativă („Acolo, în cafenea, peste o jumătate de oră, m-au găsit reporterul Savu şi frate-meu Ştefan, care mă căutase la redacţie pentru a-mi aduce ştirea care-i venise prin telefon de la Omida, că în cursul nopţii *a murit mama* (ş.a.). Am cumpărat cele necesare pentru o cuviincioasă îngropare. Am închiriat o maşină de piaţă şi am plecat la Omida împreună cu frate-meu Ştefan" — p. 7), amplu descriptivă („Cerul e albastru, cer senin, cald, de jumătate de august. Văzduhul miroase a pămînt ars, scorojit de arşiţa soarelui, o iarbă coaptă, uscată, cu frunze care se pregătesc să primească vestejirea, să moară. Cînd adie spre noi dinspre calea ferată aerul miroase tare, a floarea-soarelui, a struguri daţi în copt" — p. 14) sau metaforică : „Odinioară nu o dată mă văzusem în vis umblînd călare, pe un cal cu aripi, printre stele. Stelele cerului se năşteau sub ochii mei, sub ochii mei ardeau, sub ochii mei se stingeau" — p. 40—41).

Rememorarea urmează la rîndul ei două direcţii : reconstituie faptele epice care situează acţiunea într-un plan *concret*, real, pe care personajul narator nu-l determină, ci participă la desfăşurarea lui alături de celelalte personaje. Exemplificînd, personajul care povesteşte se întoarce în satul natal la moartea mamei ; întîlneşte aici numeroase rude, dintre care multe îi sînt aproape necunoscute şi asistă la ceremonialul îngropării ; paralel cu prezentarea obiceiurilor populare legate de acest eveniment, firul epic este punctat cu scene dialogate ce au loc între rubedeniile reunite, nu atît de moartea mamei, cît de evenimentul în sine, scene ce au un rol caracterologic : „Se iau la harţă. Tata aruncă o privire spre ei, alta spre noi, uită să scoată ţigara din gură. Focul îi arde buzele. Abia atunci o aruncă. O cheamă pe soră-mea. Îi şopteşte :

— Să le dai să bea, să bea cît vor să bea.

— Am să le dau, nici o grijă, am să le dau cît vor.

Constandina se bucură. Îi mulţumeşte soră-mi. Deodată îşi aduce aminte de ceva şi i se întunecă faţa.

— Ascultă, soră-mea, ce-aveţi de gînd să faceţi cu ţoalele care au rămas de pe urma mamei?

Luată pe neaşteptate, soră-mea Elisabeta saltă capul.

— Nu ştiu Constandino, nu ne-am gîndit. Dealtfel, nici n-a mai rămas cine ştie ce. Nişte straie vechi. O să i le dăm cuiva de pomană. Constandina vrea să mai spună ceva. Tata se încruntă la ea.

— Costandino!

— Da, tată.

Tata nu-i mai spune nimic. Costandina a înţeles. Soră-mea Elisabeta capătă milă pentru ea.

— Avea mama o cămaşă de noapte. N-a purtat-o niciodată. O s-o caut şi o să ţi-o dau ţie.

— Nu cumva e aceea cu flori albastre?

— Mi se pare că da.

— Cămaşa de mireasă a mamei. O ştiu.

Soră-mea Elisabeta zice:

— Nu ştiu dacă era sau nu cămaşa ei de mireasă, dar dacă zici tu ... Aşa o fi, dacă zici tu ..." (p. 186)

Determinată de firul epic, memoria asociativă îşi creează un plan al *suprarealităţii*, viaţa interioară a personajului narator. Dacă cele două planuri sînt în echilibrare, romanul îşi dobîndeşte o simetrie interioară (*Desculţ*), dacă planul real şi desfăşurarea epică domină, romanul devine frescă (*Rădăcinile sînt amare*); dacă este predominant planul suprarealităţii, romanul se organizează poematic (*Ce mult te-am iubit*, *Şatra*).

În romanele cu structură poematică există un singur eveniment important care impune unitatea de structură a cărţii, toate celelalte ramificaţii epice (din planul concret, real) contribuie la derularea acţiunii; jocul memoriei (planul suprarealităţii) va lumina înţelesurile şi va spori semnificaţiile motivului central. În *Ce mult te-am iubit*, unitatea acţiunii este dată de moartea şi îngroparea mamei. Alte posibile fire epice (amplificarea prezentării personajelor) sînt doar anunţate. Pe acest fond, rememorările personajului narator au mai întîi un sens *evocator*, cînd amintirea luminează colţuri uitate ale existenţei şi *re*-prezintă, *re*-crează fragmente trăite: „Am întrebat-o odată pe mama, de mult, cînd ea era încă tînără şi eu eram încă băieţandru:

— Mamă, unde este îngropată bunica mea după tată, adică mama tatei?

— Nu ştiu, Zăricuţă, mormîntul acela mie nu mi l-a arătat nimeni niciodată, şi dacă nu mi l-a arătat niciodată, de unde să ştiu" (p. 174).

În al doilea rînd, rememorînd, amintirea părăseşte planul celor *întîmplate* odinioară şi se constituie într-o lume aparte, care se naşte sub ochii cititorului, ca urmare a asociaţiilor *spontane*, generate de planul real: „Ajungem în dreptul casei lui Florian, casă care desparte satul de cimitir, sau care nu desparte nimic. Satul de deasupra, cu oameni vii, e aproape lipit de satul de dedesubt, cu satul morţilor noştri, cu satul în care după ce vom muri ne vom muta cu toţii ... *cu toţii* (ş.a.), p. 131.

În sfîrșit, în al treilea rînd, există inclusă în comentariu o dublare a *planului personajului care narează*, care își creează un alter ego, un *plan narativ de rezonanță*, din întrepătrunderea cărora atmosfera lirică a romanului devine fluidă, continuă, unificată într-un *substrat liric*, care e al tuturor cărților lui Z. Stancu și care face ca originalitatea stilului său să fie singulară în literatura noastră. În citatul ales spre exemplificare, relatarea personajului care povestește („După îngroparea soțului s-a întors la Cîrlomanu, la bunica. N-a trecut mult și s-a măritat cu tata. Și apoi au venit și alți copii. Unul după altul ... Unul după altul. O fată, un băiat. O fată, un băiat. Pînă s-a umplut casa", p. 239—240) este urmată de comentariu, într-un *dialog* în care nu este implicat *nici un alt* personaj în afara naratorului și care presupune existența *planului narativ de rezonanță* :

„— Fiecare cu norocul lui. Fiecare cu viața lui.

— Ce e norocul? Și viața? ... Viața ce este?" (p. 241).

Relatarea este apoi continuată pe același ton : „Noroc mama n-a avut. Viață însă, viață a avut pînă acum patru zile. Pînă acum patru zile mama a trăit. Acum patru zile mama a murit și într-a treia zi de la moarte noi am dus-o la cimitir și am îngropat-o". (p. 241).

În romanele scrise la persoana a III-a nu există un *plan al personajului care narează*. El este înlocuit cu narațiunea obiectivă, în care autorul nu numai că nu apare ca personaj, dar încearcă să-și păstreze detașarea prin neimplicarea sa în nici unul din punctele de vedere pe care le pot oferi personajele cărții. Șatra începe astfel :

„Him Bașa isprăvi de mîncat. Isprăvi și de băut. Oala, care cu puțin mai înainte fusese plină de vin roșu, acrișor, era goală. Îi mulțumi Oarbei.

— Bucatele au fost bune. A fost bun și vinul.

Obrazul Oarbei se lumină.

Him Bașa îl privi pe Alimut.

— Te-ai săturat?

— Da, tată. Numai vinul...

— Nu cumva vrei să spui că nu ți-a plăcut?

— Mi-a plăcut, tată, dar ... a fost cam puțin.

Rîseră amîndoi. Rise și Oarba.

— Altădată, fiule, ai să primești mai mult.

Stăpînul șatrei ieși în fața cortului, se așeză turcește în țărîna aburie pe care o înfierbîntase soarele și bătu din palme" (p. 7).

Romanul se alcătuiește după regulile narațiunii obiective, urmînd chiar o evoluție cronologică a faptelor : șatra lui Him Bașa, numărînd 99 de suflete, este anunțată de oamenii stăpînirii că i s-a fixat un loc în care urmează să se stabilească pînă la noi ordine. Acțiunea este plasată în anii războiului al doilea mondial și ea urmărește mișcările șatrei, întîmplările din viața ei în drumul spre *locul* pe care oamenii nu-l cunosc și spre care se îndreaptă cu sentimentul necunoscutului. Pe fundalul acestei migrații spre necunoscut, dramatică prin însești condițiile din ce în ce mai grele în care se desfășoară viața, mai multe nuclee epice (conflictul erotic dintre Ariston și Goșu ; nunta lui Alimut) ce ar fi putut dispersa firul epic principal, nu fac altceva decît să amplifice sensul metaforic al cărții ; mersul șatrei spre locul necunoscut, dincolo de apa cea mare, este drumul spre moarte — o moarte a individului (majoritatea oamenilor din șatră

mor) și o moarte a colectivității (șatra se descompune mai ales după moartea lui Him Basa). În această viziune, cartea este un poem al morții, acceptată în cele din urmă ca o condiție a existenței, ca o reintegrare în circuitul cosmic. Moartea lui Him Basa e simbolică : atunci cînd are convingerea că șatra nu se mai poate întoarce la respectul legilor străvechi, care asigurau perpetuarea rasei, principiul puterii care nu mai are autoritate îi apare ridicol și atunci hotărăște să-și dea singur moartea : se izolează în cringul din apropierea șatrei, aprinde un foc (simbol al căldurii umane, al vieții) pe care îl veghează un timp, ca într-un rămas bun. Adoarme în zăpadă și ger. Ultimele lui gînduri au fost : „Înainte de a adormi, să mai privesc o dată cerul" (p. 446).

Sentimentul morții pe care îl au Him Basa, Oarba, ca o presimțire a unui destin apropiat de care nu se pot elibera, constituie *planul suprarealității*, în care e inclus și comentariul liric al personajelor : Him „nu mai plînsese de pe vremea cînd fusese copil. Pe atunci, într-o zi, făcuse o poznă și tată-său îl bătuse cu biciul. Plînsese pentru că fusese bătut cu biciul. Dar ... acum... acum ce era cu el? Viața multă pe care o trăise și care rămăsese, toată, în urmă, ori scurtul crîmpei de timp pe care îl mai avea de trăit de acum înainte? Viața, oricum ar fi trăită, nu este decît un crîmpei de lumină. Înaintea acestui crîmpei de lumină : oceane de întuneric. După ce se va isprăvi acest crîmpei de lumină : oceane de întuneric, oceane de întuneric și nimic altceva" (p. 226). Accentul pus asupra acestui plan nu este doar unul cantitativ ; el perspectivează viziunea cărții, îi dă o atmosferă lirică unitară, a cărei continuitate este dată de modul specific de a nara al scriitorului : trecerea de la planul *realității* epice la cel al *suprarealității*, de la nararea obiectivată la comentariul liric nu e niciodată vizibilă și organizată, ea nu urmează o logică epică, ci se supune *substratului liric* caracteristic pentru vocația de povestitor a lui Z. Stancu.

Spuneam că în romanele de tipul *Șatrei* narațiunea este obiectivă, pentru că nu există un *plan al personajului care narează*, ci o *pluralitate* de puncte de vedere de care autorul se detașează. De fapt, în acest caz pluralitatea vocilor narative se întîlnește și se unifică în acel *substrat liric*, căruia îi putem corela un *plan narativ de rezonanță*, care este al autorului și a cărui existență chiar în acele romane scrise la persoana a III-a așează opera lui Z. Stancu sub semnul vocației povestirii. Iată un exemplu : în citatul următor, legătura dintre două momente diferite, ca spațiu și timp, se face printr-un *dialog* ce nu se raportează la nici unul din personaje : „Timpul trecu lin, trecu pe nesimțite. Timpul trecu întocmai ca de obicei, nici mai repede, nici mai încet.

— Dincotro vine timpul și încotro aleargă mereu și mereu și niciodată ostenit?

— Întreabă stelele.

— Le-am întrebat și nu mi-au răspuns.

— Întreabă soarele.

— L-am întrebat și nu mi-a răspuns.

— Întreabă zăpada.

— Am întrebat-o și nu mi-a răspuns.

— Întreabă iarba.

— Am întrebat-o și nu mi-a răspuns.

— Atunci întreabă pămîntul.

— L-am întrebat şi nu mi-a răspuns.
— Întreabă-l pe Lotu—Gotu—Bogolotu.
— Unde să-l caut?
— Nicăieri.
— Unde se află Nicăieri?
— Nu ştiu. Şi dacă nu ştiu, nu ştiu ... " (p. 379—380).

De multe ori (şi în toate romanele) acest *plan narativ de rezonanţă* are o structură poematică, fie că apare în formă de vers, sau de vers alb juxtapus.

☆

S-a spus foarte des în critică că laitmotivul din *Desculţ*, „Să nu uiţi, Darie", ar putea fi aşezat drept motto al întregii opere. Unul din personajele din *Ce mult te-am iubit* opunea uitării povestirea, singura capabilă să perpetueze amintirea, să creeze nemurirea. Rezumînd o operă, formula dă şi un înţeles vieţii unui om.

SEMNIFICAȚIA ÎNCEPUTULUI
(*ÎNTÎLNIREA DIN PĂMÎNTURI* DE MARIN PREDA)

MARIN BUCUR

Întîlnirea din pămînturi, carte de debut, luată cronologic și documentar, este pentru Marin Preda o fixare de altitudine constantă a scriitorului. „Debutul" ca terminologie critică a profesioniștilor este în acest caz un cuvînt insuficient și inexpresiv. După zeci de ani de la apariția volumului, cînd de obicei impresia lăsată de scrierile ulterioare ale romancierului puteau umbri și pune deoparte acest „exercițiu", *Întîlnirea din pămînturi* continuă să-și păstreze nealterată substanța epică și forța artistică a cuvîntului. Cartea nu numai că prefigurează un talent, dar și *desfășoară* în același timp un potențial artistic deosebit, pe care proza țărănească nu-l mai încercase de la Liviu Rebreanu. Retorica romanescă este restructurată și aprinsă de o vigoare inedită a limbajului muntenesc. Apare cu *Întîlnirea din pămînturi* parcă un nou discurs epic în așa-numita proză țărănească.

Majorității scriitorilor tineri le lipsește, la primele lor volume, identitatea de sine, adică stilul. Nu și-au stabilit încă punctul lor epicentric în lume, de aceea nici nu știu cum s-o privească, așteptînd să le-o arate alții. Se nasc privind prin lunetele pe care le au la îndemînă. *Întîlnirea din pămînturi* este, în perspectiva a mai bine de două decenii de proză din momentul publicării ei, o carte care nu se identifică ulterior, pentru că are deja obținută o identitate proprie. Marin Preda vine învățat cu scrisul său. Posedă tehnica discursului său epic. Totul este deja organizat și construit cu siguranță matură. Din primele fraze ale schițelor și nuvelelor, se simte o măsură neștiută de a raporta universul uman : un strigăt, un semnal grav, un blestem, o constatare anunță că ceva excepțional se petrece și trebuie spus. Acțiunea trebuie să înceapă. E o stare de urgență a unei fapte sau întîmplări omenești : „Uitați-vă la ei, sări-i-ar bolboșile ochilor ! De ce tăceți din gură ?" (*În ceată*).

Alte schițe încep într-o confuzie de aparentă calmitate și de buimăceală și toropeală ; trebuie să se întîmple ceva ce încă nu se știe. Un fel de lume trezită repezit din somn, speriată și obsedată :

„Într-o dimineață de toamnă, înainte de revărsatul zorilor, Vasile Catrina se trezi deodată din somn cuprins de o spaimă grozavă" (*Colina*).

„Era în mijlocul verii. Peste întinderea cîmpiei năvăliră deodată în goană, ieșind dintre porumburile înalte și negre ca o pădure, doi călăreți, alergînd fiecare cîte o pereche de cai" (*Întîlnirea din pămînturi*)

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 3, p. 365–369, București, 1974.

„Un om venea cu caii de la apă și se apropia de casa lui [...] Cînd să intre în curte, se auzi strigat de doi vecini care se duceau împreună undeva" (*O adunare liniștită*).

Mereu este de pus la cale o *întîlnire*, o confruntare, o dispută. Personajele lui Marin Preda ard de dorința de a se dovedi pe sine, de a se explica, și mărturisi. Nu pot ține nici un secret. Spun totul, comentează totul. Nu pot trăi în afara conversației. Vasile Catrina (*Colina*), Dugu (*Întîlnirea din pămînturi*), Ilie Resteu (*În ceată*) se frămîntă, umblă buimaci, într-o tăcere falsă, cuprinși și urmăriți de un plan ascuns. Parcă nu știu pe unde calcă, atît sînt de absorbiți de un *ce* impenetrabil. Sînt ființe care nu au liniște. Au de terminat și de început ceva. Umblă împinși orbește de o nelămurire pătimașă. La primul contact, se dezlănțuie într-o precipitare verbală. Gesturile sînt nervoase și electrizate. Pauzele de tăcere sînt numai pentru o reacumulare de forță. Preludiile dramelor consumă și ele, în tăcere, o parte din tăria conflictului : „Florea se apropie de fîntînă, dădu drumul căpăstrului și apucă ciutura în mînă. Din două zvîcnituri o trimise în fundul puțului, o înecă, apoi o trase la fel și o turnă în jgheab" (*Calul*).

Dugu, în dimineața în care știe că în acea zi se va vedea la nuntă cu Drina, dar că va trebui să se confrunte cu rivalul său Achim, iese din casă într-o frenezie confuză, asmuțind cîinele pe un dușman invizibil care ar fi pătruns în grădină, sau chinuind animalul de parcă ar avea în mîini pe un răufăcător, într-o plăcere sadică. Vasile Catrina pleacă de acasă trîntind ușa de se scutură tencuiala de pe pereți. Pornirile necontrolate dezvăluie fonduri sufletești acumulate masiv, refulări agresive și repetate îndelung. De multe ori, pentru a deruta asistența, personajul lui Marin Preda joacă un rol contrariu, punînd în prim plan aparențele. Oricare dintre „întîlniri" este sau pare liniștită, începe prin calmitate sau se termină în liniște, — o liniște ce rezultă dintr-o doză prea mare de agitație care poate să se transforme în contrariul ei. Trecerile sînt bruște : de la un moment la altul, de la o propoziție la alta se află distanța dintre două stări sufletești contradictorii. Aceste salturi nu produc însă rupturi și discontinuități. Personajele posedă o mobilitate fantastică de a reacționa și de a se acomoda la variația neîntreruptă de situații. Se cumințesc într-o secundă, iar în cealaltă se înfierbîntă de patimă. Pe cît sînt de volubili, pe atîta sînt și de liniștiți, visînd ca și cei mai absenți oameni, pierduți într-o dulce reverie. Au o plăcere a visării peste curte, peste garduri, ca peste marginile de cer, la poartă, ca la o margine de lume. Dar au aceeași plăcere a dinamizării acțiunii lor, de a se face auziți și de a avea un auditor. Personajele lui Marin Preda aparțin unor comunități rurale în care vorbitul respectă un ceremonial, un protocol. Le place să spună și le place să fie împreună. Vorbitul este un spectacol teatral cu gesturi, inflexiuni, mișcări și pauze. Monologul lui Pațanghel (*O adunare liniștită*) se leagă dintr-o înșirare de *momente*. Un singur actor debitează în fața auditoriului său rolul său și pe ale celorlalți, pe care îi suplinește perfect. Este un actor care joacă toată piesa în travestiuri. Reconstituie singur scene trăite de alții. El, Pațanghel, nu suportă nici pe nevasta-sa lîngă el. N-are nevoie de ea ca partener. El va spune lui Matei, Anghelache și Țugurlan ceea ce i-a spus despre Miai soția sa. Personajul este nervos în a începe cît mai repede să spună („Stai să vezi, Matei" ; „Și cum vă spusei" ; „Păi bine"

etc.), dar la început mica trupă de ascultători, ca și eroul însuși al schiței, par indiferenți și se joacă de-a aparențele. Ei vin curioși să afle cum Pațanghel și Miai au vîndut porumbul la munte, Pațanghel abia așteptă să spună necazul ce i l-a pricinuit tovarășul său de drum, dar și unii și alții se pierd la început într-o discuție anapoda. De fapt, nu e aiurea discuția. Vor să se încălzească, să se acomodeze unii cu alții, să găsească un circuit propice pentru discuția care îi interesează. De departe, a vorbi despre cîinele lui Pațanghel pare un nonsens. Dar nu e nimic. Gazda invită pe musafiri să se așeze pe pat, se face o aluzie la băutul țuicii (e iarnă, ger afară !), dar țuica fusese adusă de la munte, unde Pațanghel mersese să vîndă porumb, — deci se apropie de subiect pe departe. Nerăbdarea crește și dintr-o parte și din alta, dar nu e nici o grabă. Musafirii tatonează încă. Subiectul trebuie captat. În fine, este găsit un subterfugiu. Într-o odaie încălzită, pe o zi geroasă, subiectul este delicat incitat să spună ; cu o întrebare aparent nevinovată :

— Mă Pațanghele, bine că nu te apucă gerul ăsta pe drum, vorbi unul.

— Ce să te apuce, mă, că așa cum am dat eu porumbul, eu zic că n-o să mi se mai întîmple mie ... Păi voi vă dați seama ce înseamnă să pleci la drum, așa, și pe urmă unul o ia la Vadulat cu nasu-n sus și arde-i la bice cailor, altul ia-o la baltă, fără mertic, fără nimic !"...

De aici înainte nu contenesc provocările auditorului, ocazii de ranforsare a monologului. Ceilalți nu fac altceva, prin comentariile lor, decît să-l incite să spună cît mai mult, menținîndu-i constant fluxul discursului : „— Hai, mă, că e daravelă mare, nu vă spusei eu?" ; „— Stai să vezi, Matei"; „— Stai, Anghelache, îl opri Pațanghel. Stai, s-o luăm de la cap." ; „— Hai, mă, spune" ; „Și cum vă spusei" ... Personajul lui Marin Preda gîndește vorbind, spune fără nici o cenzură ceea ce are pe suflet, într-o totală libertate și eliberare de sine prin limbaj. Nu știe să se ferească și nu face calcule. Pentru că limbajul nu este o convenție socială, ci realitatea vieții sale sufletești. Are de spus mereu atît de mult că nu poate face față economiei de timp, comprimînd și sincopînd unitatea clasică a monologului. Trebuie să se elibereze sufletește și lasă să năvălească în afară puzderia de impresii. Propozițiile sînt incoherente, trecerile sînt flagrante dintr-o stare și dintr-un domeniu într-altul. Personajul trebuie să cuprindă tot și să privească tot. Șuvoiul vieții sale interioare trebuie păstrat în autenticitatea sa. Pațanghel este un artist al discursului fragmentat și dispersat în funcție de variațiile defulării unui suflet apăsat de o grea înjosire :

— Ce-ți pasă ție !

— Îmi pasă, pe dracu. Nu mai pot de grijă. Nici nu dorm. Ia, hai noroc, Matei, că ăsta e cu un picior în groapă și cu unul afară ! Noroc, Modane, să trăiești ! Așa ! Și-așa cu Miai tătărăștеanul, că n-am terminat. Mai am nițel. Ce știți voi ? Unde îl vedeți că umblă așa de doi ani, cu dulama aia veche ? Păi voi știți via aia a prostului ăla de Ilie Brutaru ? Aia din Pămînturi, de lîngă fîntînă, de patru pogoane ? Ei, aflați că, înainte de Crăciun, Ilie Brutaru, ca să poată petrece cu servitoarea popii, a vîndut-o. Cui ? Lui Miai tătărăștеanul. Dar asta e altceva. Dar să mă duc eu la el și să-i spun : « Miai, nu fi supărat că n-ai vrut să-mi dai merticul și n-ai

vrut să mă chemi să-ţi ajut la porc ! ... Hai, Miai, nu mai fi supărat »... Ei, cum dracu să pot să fac eu aşa ceva ? Care e ăla să vie şi să-mi spună că el ar putea s-o facă, unul cu mintea întreagă ? Tu ai putea s-o faci, Ţugurlane ! ?"

Şi Ilie Resteu care vorbeşte la arie ca de la o tribună incendiară, clocoteşte de mînie şi vorbele îi vin în neorînduială, aglomerîndu-se. Dimpotrivă, la Florea Gheorghe (*Calul*), monologul este calm, ironic, o altă aparenţă a realităţii sale de moment. Singurul său partener este calul, o gloabă care trebuie abandonată şi sacrificată. Cît mai îl are, vorbeşte cu el cum ar vorbi cu o pereche a sa de destin. Florea Gheorghe rîde, îl ceartă, glumeşte. Nu există un om şi un cal ci *cei doi*. Fiecare personaj din *Întîlnirea din pămînturi* trăieşte cu un simţămînt al neprevăzutului şi al uimirii. Nu cunosc momente „cruciale", dar îşi simt existenţa depinzînd de resorturi tainice. Chiar cînd încearcă să le prevadă, ca în *Ceaţa*, personajul este învins, rămînîndu-i doar discursul, unicul argument. În viaţa acestor categorii de personaje contează mişcările, gesturile, nu evenimentele livreşti. Paţanghel nu-l va uita niciodată pe Miai că nu a vrut să-i împrumute merticul pentru a măsura porumbul cu el, ori că nu l-a chemat să-i ajute la tăiatul porcului, Ilie Resteu nu va uita că a fost un refuzat în ceata de treier din cauza sărăciei. Retorica personajului lui Marin Preda îşi însuşeşte limbajul ca o patetică convergentă a unui singur individ. În fiecare schiţă, personajul are de spus, pentru că a spune înseamnă a trăi şi a fi trăit. Şi cu toate acestea, el nu este povestitor. Temperamental, el nu poate fi povestitor. El relatează ; într-un limbaj modern, personajul lui Marin Preda este un reporter de geniu al propriei sale vieţi. Sec, fără lungimi şi moleşiri de fraze. Nu-i place să poetizeze. Deşi plin de savoare şi arome poetice, discursul personajului lui Marin Preda este o acţiune de transmisiune cît mai autentică. Impresia este că se povesteşte, dar ceea ce se spune nu mai este povestea cunoscută, ci un fel de reportaj care captează fluxul neomogen de trăiri, tensiunea atît de accidentată a eului. Un şoc de viaţă, o confruntare şi o limpezire de gînd.

Mai există la personajele lui Marin Preda din *Întîlnirea în pămînturi* un fel de mişcare oblică, în zig-zag. Nici unul nu merge de la început la ţintă. O ştie, dar nu taie un drum drept pînă la ea. Cele mai multe simulează, sau — cînd sînt conştiente — o transferă unei stări de febră. Nu e o evitare a confruntării, ci mai degrabă o încetinire a sfîrşitului, o derulare lentă a episodului capital. Florea Gheorghe ştie de dimineaţă că într-un scurt timp va trebui să omoare calul bătrîn şi neputincios în gospodărie, dar el schimbă total comportamentul său, plecînd cu calul pe la potcovari, de parcă ceea ce îi lipseau unei mortăciuni erau potcoavele. Chiar cînd planul este prevăzut de către personaj, el este contorsionat în aşa fel încît să aibă aerul unui comportament ciudat. Căci personajele lui Marin Preda, crescute în legi dure de viaţă, au forme stranii de adopţiune sentimentală sau de respingere repulsivă. Încărcătura de afecţiune o ascund sub aparenţe de duritate şi de sarcasm. Au un mod ironic de a-şi domina slăbiciunea, cenzurîndu-şi cu voluptate pornirile afective. N-au un joc de hotărîre-renunţare, ci de impulsionare continuă a unei rapide mutaţii de impresii şi afecte. Gîndesc foarte repede. Nu mai au timp să chibzuiască la orînduirea mişcărilor. Spectacolul lor este fragmentar,

„tăiat", cinematografic. De aceea ei nu pot fi povestitori. Genul acesta s-a metamorfozat la Marin Preda într-o proză modernă a transmiterii — și nu a transcrierii — de autentic. *Întîlnirea din pămînturi* constituie, de aceea, o pagină din literatura vie contemporană. Aventura prozei românești postbelice trimite la *Întîlnirea din pămînturi* nu pentru a reface un circuit retrospectiv al unei cariere scriitoricești, ci pentru că aici se împlinea și se deschidea un drum nou de acces la esențele unei vieți și ale unei durate.

PETRU POPESCU ŞI EXPERIENŢA SINCERITĂŢII

DORINA GRĂSOIU

Petru Popescu, romancier aparţinînd promoţiei de tineri scriitori ce se declară programatic adepţi ai realismului şi ai observaţiei directe, ai autenticului vieţii contemporane, trăieşte în opera sa o experienţă a „sincerităţii", exprimîndu-se pe sine pînă la autobiografic şi ambiţionînd, totodată, să sugereze starea de spirit a generaţiei lui, care să se recunoască în integritatea şi profunzimea preocupărilor, în fibrele cele mai intime ale individualităţii ei. E urmărită, astfel, integrarea destinului personal în destinul colectivităţii sociale, a insului în colectivitatea naţională, şi-n acelaşi timp chestiunea comunicării sau a imposibilităţii comunicării, a erosului în viaţa contemporană, relaţiile dintre generaţii, toate acestea sub semnul grav al trăirii prin sentimentul istoriei, sau al morţii, prin tentaţia efemerităţii. Teme eterne ca sensul vieţii, al destinului, al religiei, al dragostei, al morţii, sînt abordate din perspectiva tînărului intelectual care ia acum cunoştinţă şi se confruntă cu ele printr-o trăire efectivă.

Autorul, a cărui viaţă se desfăşoară între hotarele de beton ale oraşului, îşi alege drept eroi tineri ai Bucureştilor, obişnuiţi cu ritmul trepidant de metropolă, cu barurile şi firmele luminoase, cu amfiteatrele şi bibliotecile austere, cu asfaltul supt „odată cu laptele mamei, distilat într-un lichid ireal şi viu şi nepieritor" (*Prins*, p. 100); Bucureştii, oraş occidental şi tîrg balcanic, cu grădini înflorite mirific şi localuri sordide, cu muzici stridente de orchestre jazz şi linişti patriarhale, cu iernile ca o „boală grea" şi primăverile zgomotoase şi colorate : „Casele mari, cu calcane roase, blocurile mărginite în peisajul pestriţ, palatele bombate, maghernițele rîioase, parcurile pitice, statuile ridicole, ca nişte jucării, toate se dezbracă indecent şi triumfător, se aruncă în baia tare a cerului, îşi scaldă în ea sănătatea şi plăgile, ies şiroind de apa cerului, zîmbesc ştirb şi vesel" (*Prins*, p. 203).

Viaţa citadină apare ca un dat existenţial, ce nu provoacă spaime şi nostalgii, fiind singura cunoscută, familiară şi, ca atare, unica posibilă, cu micile ei mizerii şi satisfacţii : „slujba, vara la mare, iarna o săptămînă la schi, numai cîţiva prieteni buni şi vechi (...), excursii, week-end-uri, pescuit cîteodată, cinema, meciuri, ceaiuri dansante. Şi aventuri. Cît mai multe, cît mai scurte cu putinţă, fără trecut şi fără viitor, simple, pline de căldură umană şi de nostalgia duratei" (*Prins*, p. 100). Tinerii lui Petru

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 3, p. 371-376, Bucureşti, 1974.

Popescu par a fi niște indivizi ce-și consumă existența fără complicații, fără întrebări asupra menirii omului în societate și în viață, avizi de fapte, de contingent, siguri pe rezultatele palpabile și imediate. Dar, dintr-o dată, un accident biologic (*Prins*), unul social (*Sfîrșitul bahic*) sau, alteori, o împrejurare aparent obișnuită (*Dulce ca mierea e glonțul patriei*) îi scoate brutal din traiul de fiecare zi, monoton, previzibil și pașnic, aruncîndu-i într-o lume necunoscută și bizară.

Insistența autorului asupra naturilor mediocre ale eroilor săi, cu nimic ieșiți din comun, tipuri reprezentative și nu de excepție ale generației lor, conferă un grad de generalitate întîmplărilor, care altfel ar fi rămas în zona accidentalului sau poate chiar a unicatului. Inginerul din *Prins* (al cărui nume nu există pentru că nu interesează), cu un trecut „corect și neutral", își spune la un moment dat: „poate că oamenii din generația mea sînt la fel peste tot, semănînd cu mine oriunde pe lumea asta?" (f. 181).

Evenimentul care produce cotitura, sugerează romancierul, nu este important în sine, ci prin consecințele pe care le comportă. Acesta sau altul, oricum el va interveni în viața fiecărui tînăr, fiindcă nimeni nu se poate sustrage socialului sau istoricului, fiecare fiind „prins" în destinul lui, dar și al nației, în propriia-i viață, dar și în moarte.

Concepute polemic, cărțile lui Petru Popescu pledează pentru o descifrare, dincolo de aparență și joc, a gravității și responsabilității mature a tinerilor. O generație n-o regretă și n-o imită pe alta. Există un stil, un mod de a fi al fiecărei generații, — de ce nu — și o modă. Există un joc al tinereții, o gesticulație, nu o dată gratuită, dar nu cronic artificială. Eroarea provine din falsa perspectivă și din prejudecățile cu care sînt întîmpinați: „Nu trebuie să se afle. Să nu afle nimic. Să fie și ei cum e tot tineretul de azi. Habar n-are de nimic. Istoria e o vorbă goală pentru ei. Sînt sigur că nici ăștia (și ne arată cu degetul) n-au habar cînd au trăit domnitorii țării. Ca să nu mai vorbim de lucrurile mai apropiate. Ăsta e tineretul de care se vorbește peste tot, de care se scrie în toate ziarele, de care vorbește toată lumea cu atîta speranță. Tineretul nou, viitorul țării! Care o să facă mai bine ce n-am putut face noi, cu bietele noastre puteri!" (*Dulce ca mierea* ..., p. 301).

Din fața vieții și a morții nu se poate însă fugi și există un moment cînd oricare individ ia cunoștință de sine ca entitate unică și nerepetabilă, dar și ca parte a unei colectivități, confruntîndu-se cu marile întrebări social-politice, istorice sau existențiale.

O împrejurare neimportantă în sine provoacă, astfel, excluderea unui tînăr din partid, alungarea „de la cina cea de taină a revoluției" și, odată cu aceasta, o peregrinare în medii străine lui, dar cu adînci implicații în remodelarea propriei personalități (*Sfîrșitul bahic*).Primul popas, cimitirul evreiesc, simbol al eternității și al imuabilului, era tot ce putea fi mai diferit de „lumea tînără, revoluționară și necruțătoare" în care eroul trăise.

Exaltînd noul și suspectînd vechiul, el își vede dintr-o dată toate credințele răsturnate fiindcă „evreii de la cimitir, dimpotrivă, găseau că noul nu are valoare, pentru ei vechiul era de preț" (p. 21) și față-n față cu moartea drama sa era doar „un fir de nisip suflat de vînt". Aici învață

eroul adevăratul raport dintre etern şi efemer. Celălalt mediu traversat, materializare a temporalului, este cel al impostorilor în artă, al celor proaspăt ieşiţi în arenă, netalentaţi dar agresivi, pe de o parte refuzînd să-şi recunoască originile, dar încă ameninţînd cu ele. Aruncat dintr-o lume agitată, tumultuoasă, care „voise să reia totul de la capăt, să refacă totul, căci i se părea dospit, înăcrit, rîncezit" (p. 21) în alta atemporală, veşnică, el se vede obligat să rejudece adevărurile cunoscute, să chibzuiască asupra unor lucruri de care nici nu bănuise că s-ar putea îndoi, ajungînd să înţeleagă sensul social şi istoric al existenţei : „Vezi, lumea asta, zilele astea, sînt toate făcute pentru tine, chiar dacă sînt grele şi ciudate, şi te dor uneori. Altele nu se vor da. Şi zilele se deschid, orice s-ar întîmpla, încet, dar se deschid. Sămînţa trebuie să se facă fruct. Urmează calea sămînţei, nu cădea pe piatră, şi să nu te temi de vînt. Vîntul te ia uneori, te poartă la înălţimi de spaimă, dar te aruncă pe urmă în cea mai mănoasă ţarină" (p. 225).

Ceea ce caracterizează personajele lui Petru Popescu este modul lor viu de a reacţiona, de a-şi afirma o opţiune, de a trăi întîmplări pe care nu le acceptă, apatici şi resemnaţi. Pentru tînărul absolvent de istorie din *Dulce ca mierea e glonţul patriei* satisfacerea stagiului militar este o experienţă ce-i prilejuieşte grave meditaţii asupra destinului individului şi al naţiei, al istoriei, a relaţiilor dintre generaţii şi chiar amare reflecţii asupra erosului.

Pregătit sufleteşte, dar încă derutat, convins că trebuie să facă armata, dar încă buimăcit, eroul se supune ordinelor, pe care nu le înţelege şi acceptă instrucţia, al cărei rost nu-l vede. La început, totul i se pare o corvoadă inutilă, fără nici o semnificaţie şi profit. Dezorientat, depersonalizat („nu eram, nu eram deloc, căci dispăream în verdele uniformei mele, trăsăturile mi se ştergeau, unicitatea mi se topea", p. 261), reacţionează ca un automat golit de gînduri şi de voinţă. Pierderea individualităţii, marca propriei sale personalităţi, îi produce iniţial un sentiment de panică, nesimţindu-se solidar nici cu colegii şi cu atît mai puţin cu cei din generaţia anterioară : „Nu ştia cum să mă ia, mă văzuse mai mult copil, acum făceam parte dintr-o generaţie care îi era străină, îi scăpa, mi-am dat seama că vorbesc deosebit de felul meu obişnuit, fără degajare, fără nici un strop de argou, că tonul mi-e măsurat şi termenii corecţi şi uşor demodaţi : încercam pe calea limbajului să mă apropii de el, să găsesc o legătură între vîrsta mea şi a lui". (p. 94). Suporta stoic o stare de fapt care i se părea inutilă, însă obligatorie : „Timp pierdut. Peste cîteva luni se va termina şcoala. Voi avea o jumătate de an mai mult ca vîrstă. Voi avea o jumătate de an mai puţin de trăit" (p. 138).

Dar treptat, în timpul aplicaţiilor şi al instrucţiilor, în timpul lungilor şi obositoarelor marşuri de noapte, descoperind mormintele atîtor soldaţi căzuţi pe pămîntul patriei, eroul are conştiinţa straturilor succesive de morţi ce au apărat şi au permanentizat ţara, urcînd pe axul spiralei generaţiilor pînă la el : „Au trebuit foarte mulţi morţi. Îngrozitor de mulţi. Milioane de români striviţi sub copita istoriei, ca să putem fuma noi ţigara asta, în clipa de faţă. Coline de cadavre, ca să pot tînji eu după o femeie, să mă întreb ce face acum, să mă indignez de trecutul ei, gelos ca orice îndrăgostit foarte tînăr" (p. 327). Acum, meditînd la ei şi la istoria ţării,

ce a plătit cu „o veşnicie de moarte pentru fiecare secundă de viaţă", el înţelege că instituţia numită armată e o realitate nu inutilă, ci indispensabilă, care asigură integritatea naţiei şi pătruns de importanţa instrucţiei în eventualitatea unei lupte pentru apărarea acestui pămînt, trăieşte în vis coşmarul propriei morţi : „Copil al oraşului, mă voi duce în pămîntul pe care îl ştiu din cărţi, din culorile pictorilor, din vacanţe scurte şi lipsite de confort, uitate repede în vuietul capitalei. Noi vom cădea pentru patrie, oricum trebuie să cădem pentru patrie, nu avem de ales. Dulce ca mierea e glonţul patriei." (p. 193).

Discuţiile cu bătrînii ofiţeri, filmele şi cărţile de istorie vechi, mormintele presărate de-a lungul ţării îi amintesc de o întreagă istorie a neamului de la geneză pînă la epoca recentă a celor două războaie mondiale, provocîndu-i stări de adîncă reverie.

Revelaţia conştiinţei de sine, a marilor probleme ale vîrstei şi ale timpului, îi e facilitată eroului şi de amara experienţă erotică trăită acum. Tînărul obişnuit cu iubirile pasagere, consumate epidermic, avînd jena cuvintelor delicate şi a gesturilor tandre, descoperă dintr-o dată dragostea adevărată, întreagă, concretizată într-o fiinţă unică : „topeam în ea femeile pe care nu le întîlnisem, surorile pe care nu le avusesem, imagini vechi ale mamei" (p. 327).

Simţind „teribil" nevoia să iubească şi să fie iubit, palpitînd la „gîndul unei asemenea împărtăşiri", el îşi creează iluzia şi crede în ea pînă ce capătă trista certitudine că, de fapt, a „ţinut locul" altcuiva, că această presupusă comuniune a fost falsă, fără putinţa comunicării în interior, rămînînd în marginile banale ale senzorialului : „De unde să ştiu eu dacă sîntem împreună ? Tu nu scoţi o vorbă toată ziua. Dacă te întreb ceva îmi răspunzi în monosilabe. Te gîndeşti tot timpul la altceva, nu ştiu la ce. În orice caz nu eşti cu mine, aici ! Eşti în altă parte, nu eşti a mea. Nu eşti a mea, şi nu ştiu nimic despre tine, fiindcă taci mereu.

— Cum nu sînt a ta ?

— Da, bine, firește, aşa poate aparţine orice femeie oricărui bărbat ! Dar în capul tău ce se întîmplă ? În inima ta ce e ?" (p. 367).

Rănit dar şi maturizat de eşec, eroul ajunge să înţeleagă viaţa în multitudinea aspectelor ei, asimilînd destinul individului cu cel al naţiei : „Se întîmplă uneori, în istoria unei ţări, ori chiar a unui om, un moment de transformare totală. Nimic din ce-a fost nu mai e . Nimic din ce se potrivea nu se mai potrivește.

Asemenea minuni săvîrşesc războaiele. Înainte de război erau nişte ţări, acum sînt cu totul altele, alţi oameni, alte obiceiuri, altă gîndire, nu se mai crede în ce s-a crezut, nu se mai trăieşte pentru ce s-a trăit, pînă şi limbile se schimbă, chiar dacă le spunem la fel. Astfel şi viaţa omului, uneori, după cine ştie ce întîlnire pe care o binecuvîntează la început, iar la sfîrşit o regretă amarnic. De la un asemenea prag, totul se transformă de nu-l mai recunoşti" (p. 385).

Romane de cunoaştere, cărţile lui Petru Popescu dezvăluie procesul de „trezire" al tînărului, aflat parcă într-un lung somn letargic, din care e smuls violent printr-o întîmplare. După contactul brutal cu aspectele social-politice ale societăţii sau după revelaţia continuităţii istorice a insului în structura naţională, ultima şi cea mai zguduitoare experienţă

existențială pe care un om o poate înregistra este moartea ; nu moartea teoretică, abstractă și îndepărtată, care pune firesc capăt bătrîneții, ci moartea concretă, apropiată și inevitabilă, ca o condamnare cu termen știut pentru o vină inexistentă. Aceasta este drama inginerului din *Prins*, ce află la treizeci de ani că o maladie incurabilă îi mai îngăduie doar cîteva luni de viață. Individul neutru, a cărui inteligență se aplicase realității practice („un post, o casă, un automobil, o femeie") și care se refuzase din comoditate întrebărilor existențiale, se vede acum în fața pragului ultim nepregătit și dezorientat. Plictisit la început, cînd încă nu realiza gravitatea întreagă a întîmplării fatale, îngrozit apoi, urlînd de frică și neputință, învățînd spaima de singurătate, de somn și de întuneric, eroul, analizîndu-se pentru prima oară, gîndește la sensul vieții și al morții, al libertății și al dragostei, la toate acele noțiuni crezute de el abstracțiuni fără sens și devenite acum simboluri unice ale ființei umane.

Scotocindu-și cu obstinație trecutul pentru a afla o vină posibilă și negăsind rațiunea pedepsei ce i s-a hărăzit (fiindcă el concepe această moarte timpurie ca o ispășire a unei fapte odioase), inginerul începe să se îndoiască de caracterul ei justițiar : „De ce să mor ? Ori lumea are un sens și atunci am dreptul să-l cunosc, moartea înseamnă ceva, și atunci am dreptul, înainte de a nu mai fi, să văd prin masca ei, ori ... ori nu există nici un sens, și atunci nu mai înțeleg, nu există nici un rost al morții mele, și mor degeaba, și atunci refuz să mă fi născut, refuz să trăiesc, scuip pe mine însumi și pe minciuna iresponsabilă a lumii din jur" (p. 245).

Ceea ce-l frămîntă pînă la disperare este faptul că nu știe cum trebuie să-și trăiască viața ce i-a mai rămas pentru a avea măcar iluzia că nu moare întreg, că lasă în urma lui ceva durabil : „Cum să fac, părinte, ca să înghesui în șase luni toată viața de care sînt în stare, și Doamne ! uneori mă simt în stare de o viață lungă de două sute de ani ! Cum să fac ca să obosesc, ca să albesc, ca să mă scîrbesc de ce nici n-am gustat ? Mă gîndesc uneori să alerg după femei de dimineața pînă seara, pînă la înțepeneala genunchilor, alteori să mănînc pînă pleznesc, ori să-mi beau mințile, ori să citesc pînă la orbire. Dar nici așa nu m-aș putea consuma, pentru că nu așa trebuie. M-aș omorî, numai, aș deveni complice cu moartea mea" (p. 253).

Și atunci, privind în jur, inginerul încearcă să înțeleagă pentru ce merită să fie trăită viața, care este semnificația ei ultimă, ce împrăștie spaima animalică de moarte. Se îndreaptă, astfel, spre religie, dar aceasta, prin preotul muribund, nu propovăduiește decît credința în viața de dincolo și în dreptatea divină :

„Doamne, te slăvesc că m-ai făcut, Doamne, te slăvesc că mă desfaci" (p. 254), spre artă, dar tinerii creatori exaltă moartea ca singură coordonată a existenței :

„Da, moartea, în toate accepțiile, reprezentările și simbolurile ei, formă și fond, materie și semnificație, moartea individuală și moartea generală, ultimul cuvînt despre moarte. Moartea sunetului, moartea sensului, moartea regulilor, moartea personalității" (p. 213), și în sfîrșit, spre dragoste, singura ce pare a-i oferi trăirea plenară și completă, dar totodată, împingîndu-l și mai adînc în moarte : „O iubea pe Corina, nu mai încăpea nici o îndoială, avea sentimentul primei îndrăgostiri, ea avea

corpul cald şi bun, de mîncat tot şi ea îl devora pe el cu viaţa ei [...] şi el agăţat cu disperare de ea, cu muşchii murind de efortul supraomenesc al rămînerii" (p. 430). În faţa morţii eroul rămîne singur, cu nostalgia de a nu fi avut un copil, unicul argument împotriva neantului fiind viaţa, lupta, zbaterea : „Numai într-un fel poţi fugi de moarte : să n-o aştepţi. Să nu stai. Să te zbaţi, urlînd că eşti om. Să strigi „nu" pînă la explozia plămînilor. Să te smuceşti de la zid, luptînd cu braţele, cu gloanţele, cu forţa asasină. Să loveşti cu ură moartea, cu pumnii, cît poţi de tare, cu putere, cu răsputere, s-o zăpăceşti în bătaie, s-o podideşti de sînge, s-o simţi înmuindu-se sub pumnul tău, plîngînd, cerîndu-ţi iertare" (p. 297).

PROIECȚIE ETICĂ ȘI PLAN SPIRITUAL ÎN PROZA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ

NICOLAE BALOTĂ

Se poate observa în proza română contemporană o distanțare de formele tradiționale ale epicului. S-a vorbit, chiar, în critica noastră despre o nonaderență la epic a prozei. Aceasta nu înseamnă nicidecum o deficiență în arta narațiunii. Romancierul contemporan nu mai e neapărat un povestitor, romanul nu trebuie să fie cu orice preț istorisirea unei întîmplări cu eroi care participă la o intrigă lineară. S-a declarat în timpul din urmă moartea romanului mitologic. Aceasta înseamnă moartea unei psihologii și înlocuirea ei cu alta. Psihologia proustiană, se știe, nu mai era aceea a lui Paul Bourget, psihologia lui Camil Petrescu aceea a Marei lui Slavici. Dar nu asistăm numai la o transformare în psihologia romanescă, după cum nu asistăm doar la procesul dezepicizării prozei. „Pentru ultima dată psihologie", exclama odată Kafka —, iar Nathalie Sarraute proclama eliminarea definitivă a psihologicului din arta romanului. Dar o dată cu decesul „analizei psihologice" observăm apariția unor noi perspective de apropiere a psihologicului concomitent cu o voință de transcendere a psihologicului. Nu rezidă o atare ambiguitate într-o concluzie a psihologicului cu spiritualul? Marile creații romanești au avut și cred că trebuie să aibă o dimensiune a spiritualului care nu e opusă psihologicului. Mă gîndesc, de exemplu, la *Don Quijote* ori la *Idiotul* lui Dostoievski. Această dimensiune din care unii vechi autori, scriindu-și (ca Tereza de Avila) romanul propriei spiritualități, au făcut esența însăși a unui univers uman, lipsește din cele mai multe romane contemporane. Dar, pentru a dezvolta această dimensiune, experiența psihologică nu e suficientă. Și nici eliminarea voită a psihologicului, ca la unii „noi romancieri" francezi. Dacă prețuim *Frații Karamazov* mai mult decît orice roman al lui Alain Robbe-Grillet sau ale unui alt reprezentant al „noului roman", e pentru că găsim în opera lui Dostoievski tocmai această dimensiune pe care o remarcăm proiectîndu-se în unele dintre cele mai reușite opere ale prozei române contemporane, conferind acestora demnitatea unui mesaj uman.

G. Călinescu afirma odată, în 1935, la o aniversare a lui Liviu Rebreanu, că romanul românesc nu va putea da „multă vreme decît Ioni". „Individul român, spunea el, e fin ca intelectual, dar nu e îndeajuns de individual și e cu atît mai greu să se individualizeze într-o epocă de socia-

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 3, p. 377—381, București, 1974.

lizare a conştiinţelor. Romanul de analiză e prematur fiindcă în individualitatea noastră nu găsim ... decît probleme de colectivitate". În realitate, romanul urban, ca şi romanul de analiză se născuse la noi şi era, şi mai ales urma să fie, strălucit reprezentat. Să nu amintim decît *Concert din muzică de Bach* al Hortensiei Papadat-Bengescu, romanele lui Camil Petrescu şi, nu în ultimul rînd, chiar romanele lui G. Călinescu — şi îndeosebi *Enigma Otiliei*. Şi să mai amintim, ca un text de un suprem rafinament, *Craii de Curtea-Veche*. Tot astfel, după cum s-a afirmat pe un ton peremptoriu că romanul românesc nu va putea da multă vreme decît Ioni, s-a declarat despre una dintre operele majore ale prozei române contemporane, — *Morometii* lui Marin Preda — că reprezintă „romanul ţărănesc", iar în ce priveşte scriitorul, că rămîne el însuşi definitiv în ocolul Morometilor, neputînd să se elibereze de obsesiile universului rural, chiar şi atunci cînd evadează — în alte romane — la oraş.

Cercetat mai de aproape, *Morometii* se dovedeşte a nu fi decît aparent un „roman ţărănesc". În ciuda spaţiului rural în care se petrec evenimentele acestui epos, el este structural *altceva* decît un epos agricol. Substanţa sa poate să fie aceea oferită de evenimentele vieţii la ţară, totuşi Marin Preda n-a continuat doar — ca un emul al lui Rebreanu — să proiecteze un descendent al lui Ion. Şi, mai presus de orice, acest prozator a încercat în lucrările sale să procedeze la un examen al conştiinţei social-morale, deschizînd, totodată, un proces al conştiinţei sale artistice. Astfel se depăşea nu numai un anumit plan epic, acela al eposului rural (planul social-moral al lui *Ion*) ci se depăşeau şi anumite modalităţi ale prozei tradiţional explorator-analitice şi, mai ales, tărîmul „analizei psihologice".

Marin Preda ştie prea bine şi ne-o spune (cf. *Imposibila întoarcere*, *Convorbiri cu Marin Preda* de Florin Mugur etc.) că romanul e legat de istorie şi că fără istorie se asfixiază. Dar în acelaşi timp, ca romancier, el se constituie pe sine drept un judecător al istoriei. Martor şi judecător, conştiinţă deschisă asupra istoriei cetăţii, dar şi a unei istorii lăuntrice, intime, a scriitorului. *Morometii*, *Risipitorii*, *Intrusul* sînt procese deschise istoriei social-morale. Scriitorul nu pune în paranteză istoria, asemenea adversarilor romanului tradiţional, nu evadează într-o vagă intemporalitate. Dar, angajîndu-se în istorie, îşi arogă dreptul şi misiunea dificilă a judecătorului. Or, judecînd istoria, judeci instituţii, structuri ...În fond, oameni. Este ceea ce se petrece în *Morometii*, prin intermediul unei excepţionale conştiinţe—martor, aceea a bătrînului Moromete. Cu atît mai evidentă este transpunerea existenţelor de pe planul unei naraţiuni direcţionate, pe un tărîm al judecăţii, în romanul *Risipitorii*. Acest roman abundă în destine, cu experienţe umane harponate în trecere, surprinse în maxima lor combustie, eliberate de romancier. Marin Preda are undeva, într-însul, pasiunea moralistului, nu a celui care descrie caractere tipice, ci a celui pentru care galeria experienţelor umane este nesfîrşită şi voluptatea observatorului—judecător delicios—amară. Îl putem vedea pe Marin Preda proiectînd o Apocalipsă în care rural şi urban, destine şi existenţe sînt cuprinse sub unghiul unic al vizionarului judecător.

Rareori un scriitor s-a aplecat, cu o mai nemiloasă sinceritate, asupra sa, judecîndu-se pe sine, expunîndu-se, ca Marin Preda. Dovadă, între altele, acele pagini confesive în care explică cum a scris *Risipitorii*. Pagini dramatice. Scriitorul mărturiseşte imposibilitatea — pentru el — a unei

existențe în afara creației. Acele secrete pe care marii contemplativi le-au cunoscut, chinuitoare neputințe interioare, de a elibera un mesaj spiritual, l-au bîntuit. „Zilnic luptam — mărturisește el — cu o neputință de a scrie, a cărei explicație îmi scapă." *Risipitorii* — după terminarea volumului din *Morometii* — a jucat un rol taumaturgic. Marin Preda s-a vindecat scriind acest roman. Experiență spirituală care se reflectă și în elaborarea romanului. Rar caz de superioară *încăpățînare* artistică precum acela al rescrierii de mai multe ori a romanului *Risipitorii*, al căutării în blocul acelor opt sute de pagini originare forma definitivă a operei. Desigur, nu este vorba — cum lasă să se înțeleagă scriitorul — doar de căutarea unui ton, a unui stil, ci de apropierea de un *adevăr* esențial. Marin Preda este prozatorul *adevărului patetic*. Toate tribulațiile personajelor din *Risipitorii*, acele legături și rupturi, examene de conștiință, afinități, crize și împliniri sînt susținute de o subiacentă ardoare spirituală a scriitorului dornic de adevăr. Adevărul e, cred, pentru conștiința inchizitorială, justițiară a lui Marin Preda, o supremă valoare, nu numai a cunoașterii, ci și etică. E un fel de justiție supremă. Adevărul e dreptate.

Există, așadar, o spiritualitate infuză în creația lui Marin Preda. În romanul *Morometii*, această spiritualitate se proiectează în tipare oarecum pre-date. Deși roman obiectiv prin factura sa, *Morometii* implică o proiecție lirică. În *Risipitorii*, efortul de distanțare, de preluare conștientă a materiei epice, de reflecție scriitoricească este mult mai mare. În aparență, situația pare inversă. Chiar scriitorul ne spune în mărturiile sale, după ce a terminat volumul întîi din *Morometii* : „Mă simt oare stăpînit de dorința imperioasă de a vorbi *eu* și nu personajele mele țărănești, de a gîndi cu mintea *mea* și nu cu a lui Ilie Tăbîrgel..." sau a altui personaj. Acest „a vorbi eu" înseamnă, de fapt, a prelua în deplină conștiință toate datele experienței general-umane și scriitoricești. Numai astfel *Risipitorii*, mai mult decît *Morometii*, sînt o carte care permite creatorului accesul spre alte creații. Romanul acesta deschide un cîmp al experiențelor virtual nelimitat. Astfel, devine semnificativă munca de refacere continuă a acestei cărți. Șantierul *Risipitorilor* devine un univers în expansiune, tipic univers al prozatorului modern. Cu o înaltă conștiință artistică — pentru care a luptat cum puțini au luptat, Marin Preda va continua să facă dreptate umanității greu încercate căreia îi aparține.

Dar ce este ceea ce cunoaște cu adevărat și în profunzime Marin Preda? Firește, nu este vorba doar de a circumscrie un spațiu propriu, al peregrinărilor efectuate. Acest spațiu, pentru orice scriitor, este în extensiune cît timp el reprezintă o spiritualitate vie. Nu se poate identifica acest univers imaginar cu acela al experiențelor trăite de scriitor și numai de el. Creația purcede din zone mai adînci ale vieții interioare, cum afirmă dealtfel și scriitorul nostru. „Actul de creație — arată el în convorbirile sale cu Florin Mugur — este rezultatul vieții interioare, secrete a autorului; nu se mai știe, și nu mai știe nici el exact, dacă ceea ce povestește i s-a întîmplat lui cu adevărat, dacă n-a imaginat numai sau dacă e vorba de un amestec de fapte reale și invenții". Misterul unei opere comunică, desigur, cu acela al unei vieți, dar nu este identic cu acela. Marin Preda (ca și alți scriitori) declară că n-ar fi în stare să formuleze taina sa.

Și totuși — confesiunile, ca și creația — ne ajută să urmărim conjugarea, în proză, a contemplatorului cu propensiunea sa etică. O explorare

în adîncime a universului său epic scoate la lumină dimensiunea sa esențială sau, mai exact, raportul fundamental pe care e construit acest univers : raportul dintre a fi și a face. Ce trebuie să faci pentru ca să fii cu adevărat ? Întrebare de natură filosofică și, în speță, problemă cu caracter etic, fundamentală în perspectiva eposului moromețian. Și iată-l pe prozator reflectînd asupra experiențelor sale ca un moralist : „După experiența mea — mărturisește el — omul devine moral în momentul în care trăiește prima spaimă. Pînă atunci, pînă la această experiență, care nu ține de vîrstă, nu că ar fi imoral, dar e dur, nu numai atunci cînd face răul, ci și atunci cînd face binele ...". Duritatea, aici, are sensul de nepăsare. Poate să facă binele sau răul fără o conștiință prea accentuată a ceea ce înseamnă, din punct de vedere moral, bine sau rău. Momentul în care omul devine moral este momentul în care ia cunoștință de faptul că persoana lui fizică nu este nemuritoare. Este caracteristică pentru Marin Preda o asemenea transmutare a experienței pe planul reflexiei, transmutare pe care o recunoaștem și în economia personajului său cheie, a lui Ilie Moromete. Firește, ceea ce deosebește în bună măsură scriitorul de imaginea — în același timp model și proiecție — a eroului său fictiv, este faptul că, spre deosebire de bătrînul țăran din cîmpia Dunării, el este un om al cărții, e literatul care s-a trezit nu numai la viața în artă, ci și la viața morală, prin mijlocirea cărților. Marin Preda vorbește, dealtfel, despre această trezire a sa la viață cu ajutorul cuvintelor. El își amintește că a avut o primă zguduire morală citindu-i pe Tolstoi și Dostoievski. Astfel, viața pentru el nu este doar un miracol de contemplat, ci și un cîmp cu obstacole de înfruntat, o luptă de dat. După cum foarte interesant reiese din mărturisirile sale, scriitorul consideră uneori pînă și arta sa sub specia unui efort, a unei lupte în fond morale. Căci orice luptă pe care omul o dă spre depășirea de sine, spre stăpînirea unor forțe — proprii sau străine — este, în esență, etică.

Alexandru Ivasiuc pare și el preocupat — mai presus de orice — de a depune mărturii într-o esențială dezbatere privind istoria noastră contemporană. Intelect lucid, urmărind — se poate spune — fascinat, avatarurile *ființei sociale* el analizează multiplele implicații ale relațiilor moral-sociale. Să considerăm însă ceva mai deaproape anumite structuri ale spațiului imaginar din *Păsările* sau din *Apa*. Descoperim prezența obsedantă a unor metafore, a unor făpturi și obiecte care dau textelor alura și semnificația unor parabole. Astfel, stolurile de păsări care trec, în unele momente-cheie ale romanului *Păsările*, misterioase acvile marine. O altă imagine obsesivă, în același roman, o constituie capetele de cai repetate halucinant. Nu mai puțin tainic-obsesivă este imaginea ochilor — a ochilor care te privesc și în care te privești, adevărată oglindă a conștiinței. Metafore ale unui poet care-și proiectează universul imaginar folosind repetiția unor motive de coșmar ? Mai mult decît atît : semne ale existenței dincolo de planul istoric al raporturilor sociale imediate, al unui tărîm al destinului. Atît *Păsările* cît și *Apa*, ultimele două romane ale lui Al. Ivasiuc, precum și cele două nuvele alcătuind volumul *Corn de vînătoare*, constituie o confruntare a istoriei cu destinul. Iar experiența privilegiată în care se întîlnesc aceste planuri este *drama puterii*.

Voința de putere este o dominantă în ficțiunile lui Al. Ivasiuc. Dar ea nu este de natură psihologică, decît prin unele din manifestările

sale. Expresia aceasta, de sorginte nietzscheiană, este potrivită pentru a desemna intervenția spiritului subiectiv în planul istoric. Pe Ivasiuc îl preocupă mai curînd avatarurile spiritului obiectiv, ale valorilor și structurilor, precum și cele ale unui spirit obiectivat în instituții, opere ș.a.m.d. Ca atare, natura sa nu este psihologică ci spirituală ori materializată în fapte, instituții, valori etc. Astfel, în nuvela *Corn de vînătoare*, vînătoarea este o situație epică fecundă pentru reprezentarea voinței de putere. Într-adevăr, *vînătoarea* — este o străveche imagine a luptei împotriva puterilor adverse. Rituri arhaice sînt revivificate în această violentă întreprindere, în acest joc al vieții și morții. Ivasiuc a sesizat acest sens spiritual al „vînătorii", introducînd ca atare atît în romanul *Păsările*, cît și în nuvela *Corn de vînătoare*, cîte o scenă cinegetică. O analiză comparată a acestor scene scoate la iveală unele paralelisme : același ceremonial brutal, o similară artă a figurației, dar, mai ales, aceeași încercare a Puterii. Ca și Vinea care se întreabă „ce caut Eu aici?" (*Păsările*), deși în împrejurări diferite, cancelarul din *Corn de vînătoare* își întreabă acolitul înainte de consumarea violenței „vînătorești" (de fapt, înainte de asasinat, considerat necesar de cancelar) : „De ce o facem, Henri?" În hărmălaia voios-brutală a vînătorii, eroul povestirii, Mihai de Giulești, este singur. Ca în toate momentele capitale în care se împlinește destinul acestui om avînd vocația Puterii — el este, ca pe scenă, singur împotriva tuturor : „... era din nou el, cel ce nu se numea pe sine, împotriva tuturor celorlalți, conștient că este el, pînă în ultimul mădular".

Un obiect predilect al meditațiilor lui Ivasiuc (atît în prozele cît și în eseurile sale adunate în volumul *Radicalitate și valoare*) este conștiința de sine născîndu-se din radicala opoziție între nenumitul Eu și alții, ca și conștiința omului în istorie. Ceea ce nu înseamnă că în proza sa am găsi o fenomenologie a conștiinței. Abstracțiile unei reflecții posibile, subiacente, sînt topite în amalgamul reprezentărilor adeseori crude în concretețea lor, ca și în al unor formule metaforice, a ceea ce am putea numi metafora morală. Naratorul se abține în această nuvelă, ca și în romanele sale, de la procedeele analizei, cărora le preferă imaginile emblematice sau metaforele care semnifică stările morale. Astfel, odihna „perfectă și moale" a cavalerilor în șa e un semn al unei păci noi, „altfel decît pacea obișnuită, de scurtă și umedă vară, a satului, mult mai largă și mai de vis, o nouă liniște a lumii celei mari și agitate, cutreierată de marile neliniști și ambiții..."

După cum analiza psihologică este înlocuită, în textele-martor pe care le-am ales, prin diverse modalități (metaforice, simbolice etc.) de explorare a eticului, a spiritualului, a spiritului obiectiv și obiectivat, tot astfel istoricul este depășit în aceste texte prin introducerea unor planuri metaistorice. Ceea ce nu înseamnă, nicidecum, o neglijare a istoricului. Îndeosebi în prozele lui Al. Ivasiuc balanța înclină net în favoarea Istoriei. Între politică și metafizică, în romanele și nuvelele lui Ivasiuc politicul primează. Eroii săi preferă voința de putere vieții în imaginar. Ceea ce nu se poate spune, desigur, despre Moromete, care rămîne un spirit contemplativ. Dar și în romanul lui Marin Preda istoria bruschează lentorile temperamentale, ea își pierde „răbdarea" cu visătorii. Proiecția etică și temele unei spiritualități moderne domină în examenul de conștiință pe care prozatorii noștri contemporani îl întreprind.

IPOSTAZE ALE BALCANISMULUI LITERAR ÎN POVESTIREA CONTEMPORANĂ

DINU PILLAT

Deşi geniul de a povesti pare să îşi aibă la noi vatra în Moldova, dacă nu ar fi decît să ne gîndim la Ion Creangă, unic în savuarea debitului său verbal, trebuie spus că îl vedem denunţîndu-şi existenţa, în potenţarea anecdoticului, printr-o rafinată vervă a limbajului narativ, şi la cîţiva autori din Muntenia, chiar încă de la Anton Pann, pentru a nu mai aminti apoi de I. L. Caragiale din *La hanul lui Mânjoală*, *Kir Ianulea* sau *Pastramă trufanda*. Intuind cu subtilitate, în procesul de evoluţie al literaturii române, prezenţa a „trei mentalităţi de scriitori", G. Călinescu disociază între ele una a „balcanicilor, a micilor tîrgoveţi sau a boiernaşilor, de obicei cu îndepărtat sînge grecesc sau vag peninsular, mai toţi munteni : plini de nervozitatea emoţiei, dar incapabili de a o ţine, spulberînd-o repede cu măscări şi bufonerii, ascuţiţi la inteligenţă, plebei dar pitoreşti în expresie, amestecînd folclorul sătesc cu tradiţia mahalagească într-o producţie plină de mirosuri grele şi de aromate". Printre „marii sensibili schimonosiţi, bufoni de prea multă inteligenţă plastică",care reprezintă — după părerea sa — categoria în cauză, criticul înţelege să enumere în primul rînd pe Anton Pann, I. L. Caragiale,Tudor Arghezi, Ion Barbu, Matei Caragiale, Urmuz. El crede că zona balcanismului nostru literar deţine „pămîntul cel mai rodnic pentru stil" [1]. Din perspectiva deschisă de observaţiile lui G. Călinescu, nu este poate lipsit de interes a se încerca o abordare a cazului unor scriitori contemporani, deopotrivă originari din cîmpia Munteniei, care excelează ca povestitori, în cele mai autentice pagini din întregul operei date pînă acum de ei. Vrem să ne referim anume la Eugen Barbu din *Groapa* şi la Fănuş Neagu din *Îngerul a strigat*, cu care specia povestirii, în proza română de structură tradiţională, din ultimele decenii, după ce tocmai avusese prilejul să cunoască o excepţională regenerare, prin atît de neaşteptata contribuţie venită în materie de la V. Voiculescu, se îmbogăţeşte încă o dată deosebit de semnificativ.

★

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 730.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 3, p. 383—388, Bucureşti, 1974.

3—c 1475

Impropriu subintitulată roman, *Groapa* lui Eugen Barbu se constituie de fapt dintr-un număr de povestiri mai mult sau mai puțin autonome, însă organic convergente în evocarea, cu o culoare locală puternic sugestivă, a pestrițelor aspecte de viață dintr-un mic cartier sordid, în curs de înfiripare pe marginea marii gropi de gunoaie a Cuțaridei, la periferia Bucureștilor, în anii de după primul război mondial. Ceea ce dă cărții, atît de variată în substanța ei anecdotică, o imponderabilă unitate este factorul de atmosferă, prin care ni se face simțit cum groapa, sălaș de hoți și loc predilect pentru vagabondajul copiilor și cîinilor, își insinuează prezența sub rotația anotimpurilor, marcînd într-un fel ocult destinul oamenilor așezați în apropiere. În urmărirea întîmplărilor, povestitorul pare să își însușească optica unui personaj prezent doar în primele și ultimele pagini, un bătrîn paznic de la rampa de gunoaie, figurînd ca martor al popularii maidanului din coasta gropii, personaj căruia viața i se înfățișează ca o „panoramă" de bîlci. Sîntem departe de lirismul romanțios, cu accente de mistică umanitaristă, din reprezentările prea adesea convențional melodramatice ale mahalalei, din proza noastră dintre cele două războaie mondiale, de ceea ce Eugen Barbu înțelege de altminteri să repudieze ca „literatură a armonicei și a sentimentalismului dulceag" [2]. Autorul povestește totul cu o familiaritate crudă, trebuie subliniat că el merge cu îndrăzneală la un pitoresc de esență, într-un spirit care depășește însă unilateralitatea de concepție a artei naturaliste. Din realismul său plastic, denotînd o uimitoare percepție a mediului, se încheagă cu o autenticitate savuroasă, în viziunea caleidoscopică adusă de expresivele secvențe din *Groapa*, imaginea unei lumi a periferiei bucureștene, în toată foiala ei existențială dintr-un revolut cadru de epocă. Pe fundalul de mizerie al abia constituitei mahalale a Cuțaridei, cu familii de zidari, căruțași și muncitori de la căile ferate, cu un cîrciumar pornit cu orice preț pe înavuțire, cu hoți aciuiți sporadic în groapa de gunoaie, Eugen Barbu face să trăiască fulgurant o faună umană cu reacții ținînd încă de o mentalitate primitivă, cu moravuri specifice locului, pline de inedit. Povestirile din *Groapa*, de un captivant nerv epic, în potențarea unor fapte diverse pregnant revelatoare pentru lumea abordată, bat adesea în grotesc, cînd nu cumva ajung să aibă ceva tragicomic, în desfășurarea lor, prin implicarea unui joc de împrejurări, în măsură a lăsa pînă la urmă impresia de farsă amară a destinului. Dinamica ritmului narativ este dată mai ales de acele cîteva episoade cu caracter de-a dreptul senzațional, care ne introduc extrem de firesc în intimitatea vieții trepidante a hoților din banda lui Bozoncea. Verismul percutant al povestitorului realizează aici și o particulară performanță de stil, apropiată ca natură de aceea a lui Tudor Arghezi din *Flori de mucigai*, în ceea ce privește recursul la un întreg limbaj argotic de mediu interlop. Schițele de portret făcute de Eugen Barbu figurilor din lumea în care hoții lui Bozoncea dau cele mai năstrușnice lovituri, petrec deslănțuiți sau își trăiesc cu o stăpînire înverșunată momentele de impas, au mai totdeauna, în tușa cuvîntului, farmecul frust al unei oralități de o mare truculență. Pagini antologice ne oferă bunăoară, în

[2] Eugen Barbu, *Jurnal*, București, 1966, p. 304.

acest sens, modul cum apare prins un personaj ca Fane autopsierul, nelipsitul client al cîrciumii lui Stere, acel care comentează la beţie, cu un ciudat humor de moralist mahalagiu, cadavrele de la morgă. Într-o carte de un vitalism elementar ca *Groapa*, ni se pare interesant de constatat cu ce frecvenţă poate să fie prezentat actul morţii. Cu nici un prilej, autorul nu devine însă patetic, se observă că el îşi păstrează mereu aceeaşi sobrietate a tonului, chiar un fel de bonomie în expunerea lucrurilor, oricît de teribile se desemnează acestea în dramatismul lor. Exemplară rămîne astfel relatarea sfîrşitului lui Bozoncea, din scena cînd starostele de hoţi se pomeneşte înfruntat de Paraschiv, mai tînărul său ucenic, care îndrăzneşte a-i opri convoiul de nuntă pornit spre biserică. Între paginile legate de moarte, mergînd pe aspecte dintre cele mai neobişnuite, sînt de asemenea de neuitat, datorită intensităţii lor halucinante, acelea cu privire la parlagiul Marin Pisică, care moare la abator, luat în coarne de un taur prost înjunghiat de el, după ce, ameţit încă de băutură, i se păruse, venind pe drum, în candoarea neaşteptată a aspiraţiilor sale subconştiente, a-l fi văzut pe Christos că îl aşteaptă înconjurat de viţei, într-o lume de înfrăţire a oamenilor cu animalele, sau acelea cu privire la lăutarii surprinşi de viscol, la căderea serii, în cîmp la Căţelu, care ajung să cînte înnebuniţi toată noaptea, pentru a ţine la distanţă lupii strînşi în jurul lor, murind însă pînă la urmă degeraţi, cu mîinile pe instrumente. Moartea se întîmplă să ne fie sugerată şi simbolic, numai în iminenţa ei, atunci cînd povestitorul se raportează ceva mai enigmatic, în spiritul unui realism fantasc, la un presupus emisar funest, ca în cazul atît de semnificativelor aluzii la trecerea prin cartier a misteriosului tăietor de lemne. Lipsită de efecte lirice, întreaga carte este totuşi plină de o secretă poezie, căreia nu poate să i se conteste radiaţia fascinantă. Mai ales în fugitivele notaţii impresioniste, în care se găsesc indicate, cu reveniri periodice, încifrînd scurgerea timpului, amănunte de atmosferă legate de groapa de gunoaie a Cuţaridei, se denunţă la autorul nostru o acuitate senzorială de adevărat poet. Cu *Groapa*, Eugen Barbu se integrează de la sine în familia povestitorilor munteni, care vin să configureze stilistic atît de originala categorie estetică a balcanismului nostru literar. Nu întîmplător îl surprindem că face caz de coordonata balcanică a literaturii române, ducînd mai departe, cu dezinvoltură de spirit, într-o serie de articole publicate în „Săptămîna", ideile în materie ale lui G. Călinescu. În comentariile întreprinse de el sînt de găsit caracterizări care se potrivesc pe deplin şi propriei sale structuri de povestitor, aşa cum ne apare valorificată în *Groapa*. Astfel, ni se vorbeşte la un moment dat despre un balcanism „trivial şi mustos, purtînd parcă o pecete de blestem", balcanism cu o „geografie insolită", în care „epicul se desfăşoară în mari panorame de vorbe colorate". Între altele, avem apoi de reţinut semnalarea faptului că scriitorul român, din tipologia balcanicilor, nu urmăreşte „să nareze organizat", pune accentul pe „comportament" şi nu pe „psihologie", cunoaşte „tentaţia" exclusivă a „eclipselor morale", făcîndu-şi aproape „o regulă gene-

rală" din „abolirea normalității" [3], cultivă în stil „cuvîntul gras, încărcat de pastă" [4].

După Eugen Barbu din *Groapa*, Fănuș Neagu se afirmă spectaculos, cu romanul *Îngerul a strigat*, ca al doilea viguros exponent contemporan al balcanismului nostru literar. Povestitor de vocație, el recurge din instinct artistic, ca și V. Voiculescu în *Zahei orbul*, atunci cînd își concepe primul roman, la forma de mozaic epic a romanului picaresc, care implică modalitatea povestirilor în lanț și chiar aceea de povestiri în povestire, în funcție de un erou-martor. Cu o uimitoare facondă narativă, autorul se face rapsodul unei lumi rurale dunărene, de un primitivism violent, cu sîngele aprins în aceeași măsură ca și închipuirea, al unei lumi trăindu-și frenetic, în vîltoarea împrejurărilor aduse de cel de-al doilea război mondial și apoi de noua orînduire politică a lucrurilor din primul deceniu de pace, sfîrșitul unui fel specific de a fi, cu moravuri dintre cele mai ciudate. Apocalips burlesc, cu o dinamică îndrăcită, *Îngerul a strigat* își încifrează gravitatea semnificației, anunțată fatidic de titlu, în sincopările absurd tragice, care marchează predestinarea la neîmplinire a existenței eroului-martor, Ion Mohreanu din satul Plătărești, ajuns a fi mereu „un strămutat", încă de copil, de cînd rămîne orfan, după arbitrara împușcare a tatălui său, în drum cu alți țărani spre pămînturile făgăduite în Dobrogea, și pînă cînd se întîmplă să moară el însuși, împușcat, nu mai puțin arbitrar, într-o colonie de muncă cu foști deținuți. Găsim adiționîndu-se caleidoscopic, într-o povestire de o rară putere de reprezentare plastică, o varietate de episoade, cu lucruri care de care mai senzaționale, de care tînărul Ion Mohreanu are prilejul să ia cunoștință direct sau numai din auzite, pe unde trece ca un autentic „piccaro" dus de jocul întîmplărilor. Fauna umană proprie regiunii dunărene a Brăilei, pe care Fănuș Neagu o prinde în *Îngerul a strigat*, cu o expresivitate plină de savuare, în cele mai neobișnuite manifestări ale agitației ei vitale, intră pentru prima oară în literatură prin opera lui Panait Istrati. Pe lîngă pitorescul viziunii lui Fănuș Neagu, de o bogăție atît de organică, trebuie spus însă că acel al lui Panait Istrati apare ușor simplist, schematic la modul romantic. În materia abordată, distanța de la autorul *Îngerului a strigat* la autorul lui *Codin* este poate aceeași, ca aceea care există, bunăoară, în maniera de evocare a mediului de periferie, între Eugen Barbu din *Groapa* și G. M. Zamfirescu din *Maidanul cu dragoste*. Din ceea ce povestește Fănuș Neagu, cu un verb suculent, în legătură cu micul, dar atît de caracteristicul colț de lume dunăreană, văzut de el în perspectiva unor întîmplări violent ieșite din comun, ni se comunică pregnant o impresie de viermuială și de pestriț, stînd nu atît sub semnul tragicului cît mai ales al

[3] Eugen Barbu, *Gloria victis (II)*, în „Săptămîna ", 24 martie 1972.

[4] Eugen Barbu, *Gloria victis (XI)*, în „Săptămîna ", 26 mai 1972.

grotescului. Ca scene de un deosebit efect, rămîn printre cele mai memorabile, în sensul amintit, aceea a competiţiei în care se aruncă înnebuniţi oamenii de la un iarmaroc, cînd află de premiul în bani instituit pentru cine are să pescuiască din lac trupurile înecate ale bătrînului prinţ Şuţu-Buric şi soţiei sale, aceea a devastării conacului boieresc de către ţăranii din Plătăreşti, în al cărei cadru asistăm la simptomaticile dezlănţuiri, în spirit bufon, ale unui personaj năstruşnic ca Che Andrei, aceea a jefuirii, în plină noapte, a cadavrelor de soldaţi germani, de pe un părăsit cîmp de luptă de la Dunăre. La acestea se cuvine, desigur, adăugată şi scena, nu mai puţin originală în regia ei epică, privind serbarea Bobotezei la Brăila, cu neaşteptatul obicei de a se lăsa hoţilor din oraş, de către poliţie, timp de douăzeci şi patru de ore, o deplină libertate de mişcare, precum şi şansa de a scoate din Dunăre crucea aruncată cu prilejul slujbei religioase. De un mare farmec, în cîteva momente ale romanului, este firescul integrării fabulosului în real. Povestitor pasionat, cu gustul excesivului şi al extraordinarului, Fănuş Neagu trebuie menţionat că are şi o tulburătoare deschidere de spirit pentru eresurile populare, pe care nu o dată ni le face sensibile, cu o remarcabilă autenticitate, în mentalitatea lumii rurale dunărene evocate de el. Cu inventivitatea narativă stimulată mai ales de lucruri insolite, de ceea ce se petrece chiar la limita fantasticului, îl vedem ajungînd la un moment dat, în *Îngerul a strigat*, şi la aspecte folclorice mai tenebroase, cum sînt practicile magice. Astfel, dintr-un capitol, atît de realizat în tensiunea atmosferei sale pline de inedit, ca acel al şederii lui Ion Mohreanu, la pierduta gospodărie din Bărăgan a lui Caramet, nu poate să fie trecută cu vederea halucinanta scenă de la cîmp, din toiul furtunii de nisip a Calicului, cînd nefericitul Magaie îşi vinde sufletul diavolului. Cu toată plăcerea de a povesti, Fănuş Neagu ştie bine să îşi reprime temperamentul liric. Aceasta nu ne împiedică să constatăm că viziunea epică, din *Îngerul a strigat*, atît de expresiv modelată în pasta unui limbaj truculent prin excelenţă, are o poezie a ei, elementară şi aspră. Apartenenţa autorului la familia scriitorilor munteni de factură balcanică este dintre cele mai izbitoare, în primul rînd prin verva cu care verbul său duce în roman la potenţarea specifică a unei estetici a urîtului, alimentîndu-se din materia grasă oferită de zona aceea morală, proprie climatului de existenţă de la porţile Levantului.

★

În complexul de orientări al prozei române contemporane, spre deosebire de ceea ce dau cîţiva dintre cei mai înzestraţi scriitori, de la Nicolae Breban la D. R. Popescu, care experimentează modalităţi epice mai mult sau mai puţin heterodoxe, opere ca *Groapa* lui Eugen Barbu şi *Îngerul a strigat* a lui Fănuş Neagu vin a se însuma într-o mare tradiţie autohtonă a povestirii, cu elemente de viziune, atmosferă şi limbaj valorificînd savuroasele resurse ale unui filon de preţ

ca acel al balcanismului literar. Prin aceasta, nu trebuie să se creadă însă cumva că le lipseşte în substanţă atributul noutăţii, nici bunăoară că structura lor narativă, dacă stăm a o judeca comparativ, poate să lase o impresie de vetust sau chiar de anacronic. Pitorescul anecdotic din *Groapa* şi *Îngerul a strigat* are o surprinzător de modernă punere în pagină. Nu vrem să încheiem, fără a ne permite să atragem atenţia asupra faptului că ne aflăm înaintea unei proze de observaţie, bazată în exclusivitate pe comportament, cu o îndrăzneală aproape brutală în expunerea lucrurilor, în măsură a ne duce cu gîndul, lăsînd bineînţeles de o parte atîtea mari diferenţe specifice, la tehnica epică a unor scriitori americani neonaturalişti, cu prestigiul impus în Europa abia după cel de-al doilea război mondial, ca John Steinbeck sau Erskine Caldwell.

POEZIA LUI A. E. BACONSKY*

RODICA FLOREA

Poezia lui A. E. Baconsky evoluează, de la debutul editorial din 1950 cu volumul *Poezii* și pînă astăzi — mai bine zis pînă la ultimul său volum de versuri, *Cadavre în vid*, din 1969, pe spirala unor etape care au declanșat — pe de o parte — stăruitoare și vajnice controverse în critică, atitudini extremiste pendulînd între respingere și glorificare, — iar pe de alta — i-au prilejuit poetului frecvente popasuri retrospectiv-analitice. Spirit neliniștit, adînc reflexiv, torturîndu-se perpetuu cu îndoiala de sine și cu asprimea marilor întrebări ale existenței, integrîndu-se progresiv modernității în poezie, nu prin adoptarea și adaptarea unui înveliș stilistic adecvat versurilor sale, ci prin structura sa dramatic-existențială, A. E. Baconsky și-a obișnuit lectorul cu o continuă instabilitate în dialogul său cu lumea înconjurătoare. E vorba, de fapt, doar de o aparentă derută, de alternarea ipostazelor contradictorii — exuberanță confesională și claustrare, beatitudine în comuniunea cu natura și retractilitate, interes acut pentru problemele cetății și evaziune în zonele obscure ale unui trecut incert, fără contururi, infatuarea eului liric, categoric în proclamarea dăinuirii sale prin timpi și scepticism amar, hiperluciditate colorată depresiv — traducînd o acută sensibilitate poetică modernă, cutremurată de îndoieli metafizice. Repetat și periodic autocontestată de autor—considerată cu ocazia trecerilor de la o etapă la alta și a abandonării diverselor învelișuri —, poezia lui A. E. Baconsky își răsucește deci sensurile și împlinirile într-o spirală ascendentă de care poetul însuși este conștient.

Primele volume ale lui Baconsky — *Poezii* (1950) : *Copiii din Valea Arieșului* (1951) ; *Cîntece de zi și noapte* (1954) ; *Itinerar bulgar* (1954) — poartă amprenta neconfundabilă a unei epoci în care febrilitatea agitatorică, încordarea pamfletară, ancorarea într-un cotidian jurnalistic nu lăsau răgazul necesar șlefuirii artistice a versurilor. Personalitatea poetică a lui Baconsky este — în aceste volume de debut — insesizabilă.

Volumul *Două poeme* (1956), cuprinzînd *Cîntecul verii acesteia* și *Lucrări și anotimpuri sau mișcarea de revoluție* și închinat muncilor agricole începe întrucîtva să se apropie de ceea ce va constitui specificul

* Fragment din capitolul consacrat lui A. E. Baconsky în *Istoria literaturii române contemporane*, lucrare colectivă, în pregătire la Institutul „G. Călinescu".

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 3, p. 389–395, București, 1974.

poeziei baconskyene : dialogul cu timpul, întrebările asupra destinului, meditaţia gravă asupra migraţiei materiei şi a mişcării ei perpetue, asupra vieţii veşnice, continuîndu-se neîntrerupt în alte ipostaze, dragostea înfiorată de patrie, pentru locurile, istoria, realizările şi viitorul ei. Exprimarea acestei tematici fundamentale îmbracă la Baconsky forma poemului circular sau a ciclului, precum şi a unor simboluri obsedante, care să sugereze ideea de cerc : rotirea anotimpurilor, rotirea erelor istorice (Baconsky nu reconstituie istoria în date exacte, făcînd concurenţă manualelor, trecutul se amestecă cu viitorul, referirile sînt estompate, avînd valoarea sufletească şi nu documentară), rotirea amintirilor în memorie, mareea afectiv-meditativă cu neîncetatele ei fluxuri şi refluxuri. Ideea dominantă este cea a perpetuităţii — perpetuitatea vieţii şi perpetuitatea timpului. Viaţa şi timpul nu se pierd. Ele revin neîncetat în alte ipostaze. Timpul curge ireversibil, dar e continuu refăcut în cercuri concentrice, de către memorie.

În *Două poeme*, poetul a renunţat în parte la şabloane şi declarativism fad. În poemul, astăzi total uitat de poet, *Lucrări şi anotimpuri sau mişcarea de rotaţie*, cele şapte părţi — *Convoiul amintirilor*, *Aripa vîntului peste pămînt*, *Ţinuturile primăverii pier*, *Revanşa cîmpurilor*, *Omul şi visteriile toamnei*, *O frumuseţe a trecut în alta*, *Cîntec final despre maşini* — alcătuiesc, amintind de Hesiod şi Virgiliu, o *Georgică* nouă, un soi de tratat versificat despre muncile cîmpului, un manual voluptuos bucolic pentru bunul muncitor agricol. Priveliştile rurale percepute pictural, prospeţimea senzaţiilor, imnul închinat tehnicii noi, elementele de pastel revărsînd în imagini olfactive şi vizuale — pe alocuri pillatian — opulenţa toamnei, belşugul roadelor, toate acestea converg către imaginea superior-poetică, transpusă din lumea concretului senzorial în cea a generalizărilor filozofice, a germinaţiei universale, în perspectivă cosmică — „eterna sete a semănăturii" —, natura fiind prin caruselul anotimpurilor un proces de curgere infinită a materiei, geamăn cu scurgerea timpului, a istoriei : Peisajul modificat de tehnica nouă — „se învîrte centrifuga şi picură nectarul" ; „acum se-aud batozele prin văi" etc. — e al zilelor noastre, poetul reuşind prin accente lipsite de stridenţă şi raportînd repetat ciclul muncilor cîmpeneşti la realităţile politice, la transformarea socialistă a agriculturii, să realizeze un imn agitatoric în care nu lipsesc apelurile emoţionante, în gest de prosternare : „O, tu care munceşti, oriunde-ai fi, / descoperă-te o clipă şi-ascultă, peste ţară : / e ceasul sfînt cînd plugurile ară / pentru sămînţa care va-ncolţi".

În 1957, cînd apar cele două volume — *Dincolo de iarnă* şi *Fluxul memoriei* — pentru Baconsky părea că se încheiase ireversibil o etapă în care poetul nu se mai recunoştea, pentru a trece în alta, definitorie.

Titlurile ciclurilor din volumul *Dincolo de iarnă* — *Imn către florile toamnei*, *Octombrie*, *Dincolo de iarnă*, *Legănare de ramuri în mai*, *La nord de Someş*, *Pescăruşii*, *Valurile şi noaptea* — lăsau impresia că poetul a ales calea pastelului. Natura este însă aici, mai mult decît oriunde, un „état d'âme", Baconsky confesîndu-şi, disimulat, melancoliile tulburi şi nostalgiile apăsătoare, îndoielile şi incertitudinile, dorurile vagi după tărîmuri necunoscute şi neliniştea încercată în descifrarea propriului

destin. E o poezie de atmosferă şi nu de descripţie. Diversele ipostaze ale naturii, repetate dealtfel obsedant, traduc cu o simbolistică limpede, nesofisticată, zbuciumul meditaţiei interioare, suspinul elegiac.

În volumul *Fluxul memoriei*, apărut tot în 1957, alături de preocuparea introspectivă, de efortul de autocunoaştere şi de definire a artei sale poetice, Baconsky se întoarce către evocările unui trecut istoric de luptă şi de jertfe — simbolizat de figura lui Ştefan cel Mare — evocări dominate de sentimentul timpului şi al regenerării vieţii — „Oamenii răsar şi acum ca soarele, / oamenii trec şi rămîn ca izvoarele". Poezia patriotic militantă — destăinuind totodată mesajul unui poet-cetăţean — căci Baconsky e pătruns de responsabilitatea sa civică — poezia sa cu implicaţii sociale din aceşti ani şi din cei următori se sublimează şi se rafinează treptat, despovărîndu-se de convenţia fabulei, explorînd esenţele, sensurile majore, originalitatea personală a comunicării. Toate aceste virtuţi le au, deşi nu încă pe deplin, versurile mobilizator antirăzboinice, evocatoare ale unei tinereţi strivite, care „cu fructul ei amar / a ars pe cîmpuri goale şi s-a făcut cărbune" sau entuziasta profesie de credinţă (*Cu tot ce am*), imn concentrat, cîntînd în gesturi largi, patetice, patria, poporul, apartenenţa sa ca poet la contemporaneitate, ca şi contopirea cu aspiraţiile poporului : „Viaţa lui, viaţa acestui popor / e fluviul uriaş din care fac parte ; / Cît timp cîntarea cu drumul lui mi-o măsor. Niciodată n-am să cobor / Prea aproape de moarte". Imaginile simple, necăutate, spontane — caracteristică generală a poeziei baconskiene — mai lasă încă loc unor platitudini şi declaraţii bombastice.

Stilistic, Baconsky a realizat un echilibru între tradiţionalism şi modernism, observaţia fiind valabilă pentru întreaga sa operă poetică. O exprimare transparentă, fluidă, clară, uneori cu o cadenţă somptuoasă, alteori melodioasă fără ostentaţie a făcut tuturor accesibile sensurile meditative ale poeziei sale. Poetul evită excesul metaforic şi pictural, nu-şi face o preocupare din a găsi rime şi metafore inedite, scrie într-o limbă obişnuită, aparent săracă, neîmpodobită. E vorba, de fapt, de un refuz conştient al metaforei căutate. Efectul rar al unei muzicalităţi difuze şi invadatoare vine din cultivarea melopeei, a unui adevărat ritual de reveniri şi repetiţii ale refrenelor şi motivelor. Muzicalitatea insinuantă şi caracterul confesional al poeziei de atmosferă la Baconsky stau într-un raport de determinare reciprocă. Un exemplu numai dintr-o pluralitate : „Rotindu-se larg, zilele verii trecură — / Ca pasărea norii plutiră, ca pasărea, / Frunzele mari ale arţarului pieiră în vînt — / Mlădioasă ca trestia, ploaia / Pe cîmpuri negre umblă murmurînd. / Mă uit în preajma iernii peste cîmpuri, / Caut în ceaţă pădurile care fug şi se ascund — / Cînd adorm obosit aud şoaptele ploii şi cerbii, / Cerbii umblînd prin somnul meu profund. / Vine zăpada undeva în zare, / Văd de departe aripa ei de sidef / Strălucind în amurguri tîrzii, / Şi munţii se apropie de sate, / Plecîndu-se tăcuţi către cîmpii" (*Iarna venind*).

Apariţia volumului *Versuri*, în 1961, e pentru Baconsky un prilej de reevaluare a anterioarelor sale exprimări poetice, de contestare şi revenire simultană. Fiecare revenire şi fiecare autocontestare înalţă o nouă treaptă de pe care poezia lui Baconsky se învîrte circular, pe voluta imediat superioară a spiralei. Fiecare nou volum e, de fapt, o culegere selectivă, căreia i se adaugă poemele noi, creşterea calitativă fiind mai

uşor perceptibilă prin alăturare şi comparaţie. Predispoziţia poetică către nostalgie şi melancolie este uneori contrazisă de cîte un poem născut din reînvierea agresivului optimism adolescentin. Asemenea izbucniri sînt însă rare, accidentale. Poeziei lui Baconsky i se potrivesc acordurile grave, împerecherea melancoliei cu resemnarea senină, înţeleaptă, în faţa morţii. Seninătatea contemplativă e generată de certitudinea continuării vieţii în alte ipostaze, în alte regnuri, certitudinea nerisipirii în neant, a pătrunderii în plante şi în roci fertile.

Revenind la volumele *Imn către zorii de zi* şi *Fiul risipitor* — tot ce a scris Baconsky mai bun înainte de a adopta formula nouă din *Cadavre în vid* —, este evidentă o esenţializare şi adîncire a meditaţiei, o fuziune a cerebralului cu afectivul, o purificare a expresiei şlefuită îndelung şi avînd o eleganţă sobră şi o muzicalitate bine dozată, o expurgare de tot balastul împrumuturilor şi influenţelor insuficient digerate, în aşa fel încît conştiinţa şi căutarea de sine devenite tot mai acute să răspundă unei stricte autodefiniri. Obsesia eului liric şi chiar hipertrofierea romantică a eului, însoţită de gesticulaţii patetice sînt, de fapt, la Baconsky, pasiune gnoseologică. Cunoaşterea de sine înseamnă totodată cunoaşterea patriei căreia poetul îi aparţine. Aparentul egocentrism liric este doar o modalitate de comunicare, de cunoaştere, de confesiune, de elogiu adus patriei spirituale. Dragostea pentru această patrie îi marchează poetului biografia. „Oriunde-aş fi, oriunde sînt, / Fruntea mi-o arde sărutul acestui pămînt (...) / Poate că va veni şi-un bătrîn sau nu va veni ... / Sărutul acestui pămînt, negreşit într-o zi / I-l voi întoarce. Pe cîmpuri, pe linii, / Mă vor cînta iarna plopii, ciulinii ... / Şi pe fiece piatră, opriţi, călătorii şi vîntul / Vor şterge inscripţia veche, schimbîndu-i cuvîntul, / Şi pietrele — idoli ai drumului — Vor purta risipitul meu nimb / În amurg, în amurg şi în timp" *(Mica baladă)*. Sentimentul patriei, subtil şi profund, este indisolubil implicat tuturor temelor şi atitudinilor lirice adoptate de poet, fie că meditează, cu o melancolie sfîşietoare, disimulată în seninătate înţeleaptă, la ireparabila fugă a timpului — „Tot mai departe pasul mă poartă, tot mai mult / Pun stăpînire anii pe zaua mea tîrzie / Cu iarba merg alături şi-n graiul ei ascult / Că-aşa a fost şi altfel n-ar fi putut să fie. / Tăcut mă uit în faţă şi deslueşesc cărări / Şi ziua mă sărută uşor şi se desparte — / Cu fruntea luminată de visu-acestei ţări / Tot mai departe-n zare mă duc, tot mai departe" *(Panta Rhei)* — fie că opune antitetic, în obişnuitele şi simplele metafore ale fericirii sociale (surîs, lumină, soare, flori) prezentul unui trecut învăluit simbolic în tenebre : „Puţini au rămas cei deprinşi să se uite în pulberea drumului, / Puţini cei care umblă ca norii întunecaţi duşi de somn şi de vînt — / Oamenii îşi văd în rîuri feţele mari şi surînd, / Oamenii surîd în această ţară străveche. / Capetele nu se mai înclină în faţa tăcutelor stînci, / Şi buzele înfierbîntate de arşiţă nu mai sărută pămîntul — / Păduri de păstori adormiţi se ridică din umbră şi vin / Cîntînd pe drumuri inundate de lumină" *(Oamenii surîd în această ţară străveche)*. Poetul omagiază peisajul spiritual al patriei, geografia eternă (Carpaţii — laitmotiv, Dunărea, Oltul, Rodna, Dorna, Biharia, marea şi pădurile) şi geografia înnoită, recreată în prezent. Compune poemul liniilor de înaltă tensiune *(Harpe electrice)*, „fluviu sonor" care cîntă „muzica noilor vîrste-ale ţării", îşi imaginează oraşele mari, „aşezările

viitoare ce dorm ghemuite în stînci" ale țării sale care „va sui la zenit" și-și mărturisește legătura organică cu pămîntul patriei, cu locurile care l-au zămislit și format : „Tu vei fi-ntotdeauna aici, laolaltă cu florile, / Care înfloresc la marginea drumului dimineața și plîng — / Tu vei fi-ntotdeauna aici laolaltă cu apele, / Murmurul lor monoton va însoți pretutindenea cîntecul tău. / Tu vei fi-ntotdeauna aici laolaltă cu dulcea țărînă, / / Și vei asculta noaptea fîlfîit de aripi și vei ști că vin păsări sau pleacă, [. . .] Și te va învălui Răsăritul cu tandrele-i raze, aici, totdeauna aici, / Unde zilei ce trece visele tale i-au fost trena de aur . . ." *(Întotdeauna aici)*. Legătura organică a poetului cu patria tresare în invocări patetice : „Scoate-mă, Doamne-n drumul tuturor / dar nu mă îndepărta niciodată prea tare de neaua Carpaților / ca să mă pot întoarce liniștit, / tîrziu, cînd obosit de umblet m-aș clătina-n lumină. / Pentru că numai aici, la picioarele țării, / M-aș risipi în pulbere de raze — / Pentru că numai aici, plecîndu-mi capul pe o piatră, / Vegheat de semeni, aș dormi visînd" *(Rugă de tînăr)*.

Abundă — cu deosebire în volumul cu titlul simbolic — *Imn către zorii de zi* — profesiile de credință, pătrunse de conștiința responsabilității sale civice. Poetul apare în ipostaza cunoscută a semănătorului în conștiințele oamenilor *(Oamenii seamănă grîne)*, a Meșterului Manole, zidindu-se pe sine însuși *(Liniște nouă)*, în împlinirile patriei, a podoabei umile care încinge frunțile oamenilor *(Liman)*, a „cîntărețului rătăcitor" confundîndu-se cu mulțimile *(Imn către necunoscuți)*, cărora le-a fost „flaut deznădăjduit, tulnic de seară și fluieră nebună", iar mesajul său poetic-cetățenesc e întotdeauna implicat meditațiilor grave despre viață și moarte : „Marea mea iubire, / căreia un blestem necunoscut / din cînd în cînd i-a pus un cearcăn straniu, / e însă pentru voi : aștept s-o smulg / din pieptul meu și să v-o dau întreagă, / aștept s-ajung a-mi scrie-n roșu / numele / pe-un colț al zbuciumatului stindard, / ca un drumeț pe ceasuri mai naltă creastă / a muntelui. Și-apoi să vină iarba / acestei țări, fiind de-a pururi coamă / capului meu ce-a zămislit atîtea / fantasme . . . Și-apoi liniștea în alb, / mereu în alb — în timp ce-armonioase / lumini lichide, ca o dezlegare / de tot ce-a fost, vor picura pe corzi" *(Dedicație)*.

Profesiile de credință sînt, la Baconsky, orientate uniform și stăruitor către definirea sensului suprem al poeziei — dăruirea : „Semnele mele se vor risipi / ca urmele lăsate-n zori pe plajă / și n-au să mai rămînă decît pagini / duse de vînt în calea tuturora, / pagini purtînd deasupra lor un nume / tăcut ca un simbol [. . .] Tot ce-a fost rău / în viața mea va judeca țărîna / și viscolul — iar tot ce-a fost mai bun / de mult e-n voi" *(Dispariție lentă)*.

Comuniunea intimă și fundamentală — de filon blagian — solidaritatea panteistică cu natura, coincidența între neliniștile proprii și neliniștile elementelor primordiale—apă, mare, valuri, văzduh, vînt, zăpezi, pămînt, ciclurile anotimpurilor — sînt la Baconsky transpuse poetic, un act de confesiune lirică. Natura nu este pentru Baconsky spectacol ci existență, peisajul proiectînd o lume lăuntrică. Pseudopastelurile sînt proiecții ale lumii sale lăuntrice, autodefiniri, poetul metamorfozîndu-se în ipostazele simbolice predilecte ale naturii.

Mînuind obsesiv incantatoriu aceleaşi simboluri — imagini naturiste, Baconsky îşi comunică spaima de inerţie, dorinţa de căutare şi cunoaştere, închină imnuri veşnicei mişcări şi zbuciumului creator *(Imn către neliniște)*, urmăreşte fluxul şi refluxul amintirilor şi gîndurilor *(Golf)*, meditează la implacabila maree a vieţii, la ,,anii, iarăşi mai înalţi, mai duri, / cu lebedele lor decapitate'' *(Elegia a III- a)*, evocă, sau mai bine zis invocă, un trecut istoric simbolic, o protoistorie în care un legendar drapel get fulgeră în veşnică iarnă carpatină populată de iele *(Dor de iarnă)*.

Ipostazele — semnificative pentru poet — ale naturii sînt metaforele cu care compune înfiorate imnuri patriei : ,,Dar toamna, / anotimp al prodigilor vine / lăsîndu-se iar devastată de toate / podoabele ei şi tîrziu, cînd o văd retrăgîndu-se / cenuşie şi goală, aş vrea să-mi scutur anii rămaşi / aurind drumurile acestor ţinuturi / numite de vînt *România*; / şi fără pămînt, fără somn, fără iarbă, / noaptea să ard ca o flacără / pe comorile lor *(Fiul risipitor)*.

Motivul drumului — atît de frecvent în poezia lui Baconsky — are aceeaşi încărcătură filosofică, e investit cu aceeaşi putere de sugestie şi asociaţie. Sensul dialectic al plecărilor este întoarcerea. Drumurile în vis, în fantezie, în istorie, în necunoscut, în propria biografie a poetului — ,,drumuri în vînt, / drumuri sonore, nocturne, metalice — / drumuri fluide, gonind înălţîndu-se, / încrucişîndu-se în timp, alergîndu-se unul pe altul,/veşnic în vînt gîturi lungi de cocori cenuşii / şi de palid flamingo — reţele, reţele se-ntind, / cresc despletite-n amurguri ca umbra stejarilor / cu o mie de ramuri'' *(Drumuri în vînt)* — nostalgia şi mirajul acestor eterne plecări sînt estompate, surdinizate de bucuria şi împlinirea eternelor reveniri. Marea plecare îşi are şi ea întoarcerea în amintirea celor rămaşi : ,,Din drumuri lungi mă reîntorc mereu ; / O, cît iubesc această revenire / Cu dulcea şi nostalgica ei zare, / Cu legănarea codrilor şi-a mării / Această revenire-mi face bine, / Mă-nvaţă să cred că mereu voi putea să revin, / Oricît de departe m-aş duce — Chiar dacă rătăcindu-mă cîndva, / Aş trece de hotarul alb al zilei, / Sufletul meu deprins mereu cu drumul / Spre-aceste locuri singur s-ar întoarce, / Bolnav de-acelaşi cîntec s-ar întoarce / Purtat de-un fir văzut şi nevăzut, / Pe care simt că cineva mi-l toarce *(Andante)*.

Atmosfera ritualică, ceremonialul oficiat în gesticulaţii solemne de către poet în toată lirica sa, sînt concentrate şi vizibile cu deosebire în poezia erotică. Baconsky îşi dezvăluie aici gustul orfevreriei, şlefuind migălos imagini-filigran : ,,Mi-e somnul tot mai străveziu. De-acum / te pot vedea mai bine pe-ntuneric, / pot urmări pe trupul tău cum noaptea / cu iedera-i necunoscută creşte, / şi sînii legănîndu-se ca două / stele de mare. Cîteodată luna / venind prin geam îţi aureşte şoldul / ca vechilor statui — mărgăritare / cad licărind în jurul fiecărui / sărut al meu şi iedera dispare, / rămîne numai frunza de acantă, aur şi negru ... ,,*(Nud în întuneric)* sau ,,Nu te-ntreb de unde vii / în coapsa ta sînt minereuri rare / sclipind nocturn. Pe unde-am fost odată / salcîmii risipeau mireazma ta, / şi-ngenunchiat în cînturile mele / te chema vîntul. Răscolit de patimi / eram şi mi-au rămas nenumărate / urme de braţe albe — amintirea / le poartă fermecîndu-le ca vechii / îmblînzitori de şerpi'' *(Madrigal)*.

Despre ultima — pînă azi — etapă a poeziei lui A. E. Baconsky, începută şi încheiată probabil provizoriu de volumul *Cadavre în vid* (1969), s-a spus că a constituit o surpriză, rupînd echilibrul şi tulburînd tonalitatea romantic-elegiacă a volumelor anterioare. Să fie oare doar o demonstraţie singulară prin care poetul a vrut să-şi dovedească aptitudinea de a-şi acorda stilul celor mai moderne mijloace în comentarea lirică a dramatismului existenţei umane sau o asimilare sinceră şi preferenţială a uneltelor literaturii expresioniste şi existenţialiste, a literaturii absurdului? Cert este că noua formulă a poeziei baconskyene n-a apărut din neant ci, în afară de antecedentele clare oferite de prozele scurte din volumul *Echinoxul nebunilor* (1967), i se pot depista germeni în volumul anterior de poezie — *Fiul risipitor*. Aici, în tonalitatea egală a echilibrului interior, a împăcării cu sine şi cu destinul, în scrutarea resemnat-senină a declinului biologic apar, sporadic, notele discordante ale înstrăinării de sine, generate de spargerea unităţii dintre om şi natură într-o lume aflată sub semnul hipercivilizaţiei şi dominării mecanice.

Poemele volumului *Cadavre în vid*, parabole lirice, compun o vastă alegorie a lumii moderne, alienată de un tehnicism mutilant, de invazia monştrilor mecanici: „Drumul e fără întoarcere — ţipăt / întunecat. Pentru noi dintre toate / e una, una pe care vor duce-o cîndva / în muzee metalice / una de crom / care adună tristeţea celulelor albe. / Un soare imens, nefiresc, pare zeul / implorat, al căderii în vid. Rînd pe rînd / s-au aprins în oraşe semnale magnetice, / Aripi singure, membre singure, umbre singure, / pianul fără pianist concertează-ntr-o sală / cu prezenţe oculte — cuvintele / cresc dilatîndu-se singure" *(Anotimp electronic)*. Poetul sancţionează cu o vehemenţă crudă nonvalorile, invadarea artificialului: „Lupul pădurii e mort — pielea de oaie / o poartă cîinii de casă, ţiganii în bîlciuri / umblă tîrînd după ei urşi împăiaţi / care dansează în lanţuri. / Fiare false atîrnă de gratiile menajeriei. / Vulturi cu ochi de sticlă planează-n văzduh / Castagnetele berzelor ritmează vidul / vitrinelor muzeului zoologic / *(Elan cinegetic)*.

Antologică este poema intitulată *Poligrafie bolnavă*, în care, imaginînd cu umor negru o ciudată epidemie în lumea cuvintelor, poetul lansează un cutremurător protest împotriva proliferării maculaturii absurde, inutile şi pernicioase, înstrăinată de sensul firesc al comunicării: „Întîi apărură semne bizare — cuvintele moarte / zăcînd pe trotuare, cuvinte părînd ameţite, / şi altele, multe, derivînd sub caniculă,/ agonizînd paralitice. / Apoi începură volumele — ciocoii trudeau impasibili, / vuietul rotativelor sumbre, lazaretele, groapa cu var . . . / Vaccinaţi bibliotecile. . . turnaţi în cerneală otravă . . . / cranii în carantină . . . / Foetuşi suavi pretutindenea, foetuşi blonzi, / paji limfatici, canalii puhave şi pale, / piei pline de cadavrele cuvintelor moarte, supurînd cărţi, expectorînd manuscrise" etc.

ROXANA SORESCU

MODA ÎNTRE FASCINAȚIE ȘI REVOLTĂ
Premise teoretice

În sensul comun, cel mai frecvent, moda apare ca termen determinat în primul rînd psihologic, definit ca „un ansamblu de atitudini și obișnuințe trecătoare care au curs, la un moment dat, într-o societate" [1]. Accentul în această definiție, ca și în întrebuințările curente, cade pe determinantul „trecătoare", moda fiind socotită semnul superfluu al încadrării într-un ansamblu social. De aici pornește și considerarea fenomenelor celor mai nestatornice și mai lipsite de adîncime din viața socială sau artistică drept manifestări ale modei, nedemne de a fi luate în seamă de o cercetare mai serioasă, interesată mai ales de constante, de profunzimi. Rămîne însă deschisă întrebarea : în ce măsură aceste fenomene de suprafață sînt semnul unei mentalități mai adînci sau în ce măsură ele însele, ca gesturi îndreptate spre exterior în primul rînd, induc în concepția generală despre lume a celor ce le acceptă o anume atitudine, poate nebănuită înainte de a i se adopta semnul superficial. Cele mai numeroase referiri și explicări ale modei, din cîte știm, consideră fenomenul mai ales din punctul de vedere psihologic, esențial pentru cunoașterea căilor și modalităților lui de răspîndire, iar psihologicul poate fi analizat la rîndu-i ca expresie individuală a unor factori mai generali, dintre care cei sociali își au ponderea lor.

Constituită ca un sistem de semne, fie ele și de natură preponderent socială, moda poate fi analizată și în termenii adoptării și încadrării într-un limbaj, ca structură comunicantă a unor valori speciale, diversificate după domeniul de manifestare a fenomenului. Putem aplica modei analiza fenomenologică structurală, deosebind nivelele la care se încheagă tipurile de limbaj, ca și analiza psihologică și sociologică, legate de corelarea acestui sistem tranzitoriu cu celelalte sisteme sociale constituite, mai ferme. Din acest unghi, moda corespunde bine distincției semantic-structuraliste dintre „signifiant" și „signifié". Ca „semnificant", fenomenele de modă reprezintă semnele unei mentalități mai adînci, explicabile printr-o multitudine de factori, dintre care nu de ultimă importanță sînt cei sociali. Dacă putem înregistra pînă astăzi răspunsuri numeroase, unele strălucite,

[1] *Dictionnaire de psychologie*, Larousse, 1965, s. v., p. 183.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 3, p. 397–405, București, 1974.

la întrebarea : *cum* se răspîndeşte moda, mai puţine şi mai discutabile sînt cele date întrebării : *de ce* se răspîndeşte o anume modă într-o anume vreme, *cine* o adoptă, căror cerinţe psiho-sociale răspund concret anume obişnuinţe şi proceduri repede generalizate. Astfel de explicaţii, o dată propuse, nu pot fi desigur admise decît pentru o anumită societate, într-un anume moment, ele cer studii concrete ale detaliilor de expresie şi ale structurii acelei societăţi. Importanţa lor teoretică este însă mai mare decît pare la o privire grăbită : fenomenele de modă încetează de a mai fi considerate manifestări trecătoare şi de suprafaţă, moda devine o categorie explicativă importantă pentru mentalitatea socială şi artistică a unei epoci, devine noţiunea în care se contopesc, în realitatea lor vie şi adesea labilă, concepţiile unei epoci, determinismul social şi stadiul mijloacelor formale care conduc spre un anume fel de exprimare. În acest caz, raportarea noţiunii de „modă" la celelalte noţiuni socio-culturale tradiţionale, delimitarea sferelor şi a influenţelor reciproce în raport cu „stilul", „maniera" şi „manierismul", „tradiţia" şi „inovaţia", „curentele literare", „cultura" unei lumi devin cerinţe obligatorii. Moda reprezintă semnificantul unui semnificat variabil, manifestat atît individual cît şi prin fenomene de grup, schimbător în funcţie de condiţii istorice şi locale specifice. Perspectiva sociologică ar părea că trebuie să considere fenomenele de modă ca semnificantul unei mentalităţi determinate de poziţia de clasă şi de împrejurările istorice, punînd în paranteză corelarea semnificantului cu semnificatul de natură psihologică, semantică, estetică. Ceea ce, în practică, precum şi în teorie, se dovedeşte imposibil fără falsificarea şi simplificarea abuzivă a fenomenelor.

Moda literară echivalează nu numai cu adaptarea unui limbaj în scopul încadrării într-un grup social, ci şi cu conştiinţa că acest limbaj reprezintă nu numai o valoare de comunicare naţională, ci şi o valoare de expresie estetică, uneori preponderenţa esteticului, a particularului asupra naţionalului, a generalului fiind hotărîtoare în răspîndirea modei. Ceea ce pare contradictoriu, pentru că moda reprezintă, în primul rînd, un fenomen de dominare numerică, de frecvenţă sporită în progresie geometrică şi determinată statistic, dar ceea ce înseamnă că, în anumite momente, valoarea de semnificant social al anumitor fenomene individual artistice egalează, dacă nu covîrşeşte, valoarea lor estetică intrinsecă. În aceste momente explicaţiile cauzale, prin forţa lucrurilor posterioare istoriei vii, sînt hotărîtoare pentru istoria literară.

Dintre referirile la fenomenele sociale de tipul modei, esenţiale sînt explicaţiile oferite de Herbert Spencer [2], care sublinia *conformismul* implicat în acest tip de fapte sociale, conformism confirmat de anchetele sociologice ulterioare. Conformismului lui Spencer îi corespunde, ca explicaţie mai profundă, considerarea de către adversarul său E. Durkheim [3] a realităţilor sociale ca funcţiuni ale unui individ subordonat la rîndu-i unor „reprezentări colective", unei conştiinţe sociale care îndeplineşte rolul de a-i regla opţiunile şi actele personale. Reprezentarea colectivă ar determina, altfel spus, ceea ce la nivelul conştient se traduce printr-un

[2] H. Spencer, *Principles of Sociology*, 1876.

[3] E. Durkheim, *Les règles de la méthode sociologique*, 1895.

act de încadrare într-un grup social, cu habitudinile și concepțiile lui. Am putea deduce de aici că moda trebuie să fie adoptată de un număr suficient de mare al membrilor grupului pentru ca neîncadrarea în ea să pară fie ca un act de imposibilitate de a atinge nivelul material și social al grupului, ceea ce ar atrage eliminarea din el, fie ca un act de neconformism programatic, situație ce, o dată depășită faza negativismului juvenil, apare ca neconvenabilă pentru majoritatea membrilor grupului. Rămîne nerezolvată întrebarea cum ajunge un anume fapt să fie adoptat de un număr suficient de mare de indivizi pentru ca neaderența la el să pară un act de neconformism. Rămîne însă un punct cîștigat definirea modei pe bază de frecvență superioară a unei atitudini.

Teoriile psihologizante mai noi susțin că moda trebuie privită ca integrare în două sensuri : pe de o parte conformismul asigură într-adevăr o anumită securitate individului care face astfel dovada încadrării sale într-un grup social ; pe de altă parte însă, prin modul specific în care este adoptată, moda satisface și dorința de singularizare a fiecăruia, și în special a tinerilor, dar în cadrul unor coordonate sociale comod fixate.

Explicarea individual-psihologică a conformării la o anume modă poate fi dedusă din teoria sociologică a lui Gabriel Tarde [4]. Legile care guvernează orice societate, spune el, sînt legile *repetiției*, ale *opoziției* și ale *adaptării* fenomenelor. Dintre legile repetiției, arată Tarde, ponderea cea mai mare o are imitația. Pe imitație se bazează întreaga noastră viață socială, singurul caracter constant al oricărui fapt social fiind acela de a fi imitativ. Dar în explicarea fenomenului de modă credem că opoziția are o importanță egală, dacă nu și mai mare decît imitația, întrucît, de la un anumit nivel încolo, elementul esențial în funcție de care se constituie o modă devine opoziția față de precedenta, nu imitarea altei mode străine. Esențială ni se pare deosebirea dintre opozițiile psihologice și cele sociale : noțiunile care intră în opozițiile sociale, susține Tarde, au fost dobîndite pe calea imitației.

A treia mare grupă o constituie legile adaptării : „L'adaptation du premier degré est celle que présentent entre eux les éléments du système que l'on considére ; l'adaptation du second degré este celle qui les units aux systèmes qui les entourent" [5].

Remarcăm că, pentru prima oară în concepția lui Tarde, se întrebuințează noțiunea de „sistem" spre a justifica adaptarea reciprocă a unor elemente componente și că sistemul este privit în corelație cu mediul înconjurător. Fără a-i atribui sociologului francez tendințe structuraliste „avant la lettre", observăm că ideea de opoziție și ideea de adaptare funcțională, ca și definirea părților în funcție de rolul jucat în raportarea la alte componente conduc foarte aproape de ideea de structură.

Imitația este concepută de Tarde în primul rînd ca un fenomen de dominare spirituală, ca un fel de „fotografie interspirituală" ; ecourile ei în planul acțiunii ar fi subordonate și derivate din deciziile voliționale. Egală însemnătate are, ca lege a opoziției, și contra-imitația (văzută ca

[4] G. Tarde, *Les lois sociales*, Felix Alcan, 1921.

[5] *Ibidem*, p. 117.

expresia concretă a legii diferenţierii progresive formulate de Spencer), definirea prin opoziţie nefiind însă confundată cu non-imitaţia, cu refuzul sistematic al oricărei imitaţii, aceasta fiind o modalitate de exprimare a unei personalităţi, nu de mimare a personalităţii prin negare. În creşterea progresivă a similitudinii indivizilor, în propagarea în progresie geometrică a imitaţiei, orice iniţiativă individuală, cea mai mică perfecţionare adusă unei inovaţii anterioare este o *invenţie*.

Dacă în analiza modului de funcţionare a imitaţiei şi a mobilurilor ei psihologice Tarde a descoperit un profund şi real adevăr social, în explicarea întregii vieţi a societăţii exclusiv pe baze imitative, în ignorarea oricărui determinism obiectiv, în nivelarea conceptelor de existenţă şi conştiinţă socială nu-l mai putem urma. Tarde considera că orice similitudine socială are drept cauză imitaţia, neadmiţînd practic ca mobil al progresului social decît naşterea unor nevoi noi, ivite tot pe cale imitativă. Răspunsul materialist-istoric la această chestiune este, aşa cum se ştie, complet deosebit : factorul hotărîtor în dezvoltarea tuturor formelor de conştiinţă socială este determinarea acestora de către existenţa socială [6].

Analiza marxistă a fenomenului imitaţiei îşi propune să arate în ce măsură formele acumulate în conştiinţa socială a altui grup răspund nevoilor interne ivite în dezvoltarea unui anumit grup social, care probabil şi-ar fi creat formele de expresie necesare într-un proces mai îndelungat şi mai sinuos, dacă nu le-ar fi putut prelua pe cele ajunse la o anume maturitate. Fenomenul de preluare, de selecţie, de adaptare a formelor corespunde unei necesităţi determinate material; se poate afirma că imitaţia acţionează între grupuri sau indivizi care suferă acelaşi determinism şi că n-ar putea acţiona dacă ele s-ar afla la complet alt nivel de dezvoltare materială.

O poziţie specială în sfera noţiunii de modă o ocupă moda literară, fenomen mai puţin clar definit şi mai puţin uşor de depistat decît o modă materială, precum cea vestimentară, de exemplu. Dacă toate modele extraliterare se manifestă numai prin integrarea individului într-un grup social la a cărui normă el acceptă să se supună, moda în literatură propune un coeficient de personalitate superior celui din oricare alt domeniu, un unghi de răsfrîngere individuală a ideilor, o expresie unică, toate părînd să refuze încadrarea artistului într-o linie comună. Şi totuşi, moda în literatură este un fenomen pe care oricine citeşte cu o anume constanţă l-a înregistrat. Numai că în acest cîmp al individualităţii creatoare fenomenele iau forme şi recurg la procedee care le maschează, adesea, pînă la a le face de nerecunoscut.

Noţiunea cea mai generală şi mai nebuloasă, care pluteşte asupra multor studii, asigurîndu-le mai curînd un fundal decît o explicaţie, este aceea de „Zeitgeits". În selectarea, dintre modelele posibile, a celui ce va deveni modelul generalizat, spiritul veacului determină o anume orientare, adesea inconştientă, spre formele care îl exprimă; nu e greu să spunem că într-o epocă de spirit revoluţionar vor fi preferate opere literare cu conflicte puternice, în care vor predomina antinomiile şi antitezele, opere cu mari desfăşurări de sentimente şi cu personaje bine contu-

[6] K. Marx, *Contribuţii la critica economiei politice*, în K. Marx, F. Engels, *Despre artă*, Bucureşti, Edit. politică, 1966, p. 85.

rate. După cum într-o epocă de emergență a spiritului critic este de așteptat ca toate formele constituite prin tradiție să fie supuse revizuirii.

Dacă, pentru creație, *Zeitgeist-ul* nu înseamnă mai mult decît o orientare generală, în receptarea artistică rolul lui crește impresionant. Și aici selecția se va face inconștient în funcție de cerințele vremii, dar fenomenul nu se va opri la atît. Pentru că, dacă acceptăm empatia ca bază afectivă a receptării, „saeculumul" se transformă în condiția ei indispensabilă. Pe această premisă se baza și teoria lovinesciană a sincronismului. Privită din punctul de vedere al sensibilității, și nu al valorilor teoretice, afirma Lovinescu, nu există decît literatură modernă. De literatura veche nu ne putem apropia decît pe cale intelectuală, fără a o putea simți și a ne putea identifica cu ea. O astfel de concepție însă reduce receptarea exclusiv la posibilitatea de retrăire a literaturii și socotește frumosul ca pe o valoare strict și iremediabil subiectivă, exprimînd „numai formula estetică a celui care-l percepe".

Stilul, ca fenomen generalizat pentru toate formele de expresie a unei culturi, se diferențiază de modă, cu atît mai efemeră cu cît se exercită într-un domeniu în care, din punctul de vedere tehnic, inovația se produce mai ușor. Din clipa cînd s-a eliberat de servitutea formelor stabile, de respectarea rimei și ritmului, poezia a devenit cîmpul cel mai deschis inovațiilor tehnice, modele poetice formale succedîndu-se mai rapid decît modele prozei, unde transformarea vizează cel mai adesea conținutul ideologic. Pe de altă parte însă, rapidele modificări formale au condus spre un anume ezoterism, publicul larg avînd nevoie de un timp mai îndelungat pentru însușirea și răspîndirea inovațiilor. Izolarea micilor grupuri artistice creatoare nu contribuie la răspîndirea, ci la instabilitatea modei. Actele inițiatice autentice neagă fenomenul de generalizare care este moda. De aceea, ca să fie adoptată, noutatea trebuie să îndeplinească o dublă condiție : să-și asume titlul de noutate, permițînd adepților ei să se remarce social, dar să nu răstoarne definitiv formele anterioare, față de care se definește, pentru a putea fi inteligibilă. De cînd se stabilizează, moda începe să se transforme într-un stil. Ceea ce fusese resimțit mai ales ca inovație tehnică, devine semnul unei viziuni asupra lumii și începe să ia un aspect normativ. Dintre multele mode efemere, desigur numai puține sînt selectate de conștiința publică și permanentizate prin ea ; acestea își pierd caracterul tranzitoriu, pentru a dobîndi, prin generalizare, unul constrîngător, constituind prin aceasta premisele viitoarelor negări revoluționare. Astfel se marchează și mai clar deosebirea dintre modă, fenomen compensatoriu și diacronic, și stil, expresie a unei viziuni globale asupra lumii.

Fenomenul schimbării modelor arată clar cît de strîns sînt legate motivele psihologice de cele sociologice, reflectînd totodată interdependența dintre modă, stil și schimbare a gustului. Pierderea interesului față de ceea ce este vechi și obișnuit și dorința de a adopta noul joacă un rol mai mare în schimbarea modei decît în schimbarea stilului artistic, la care schimbare conlucrarea dintre atașamentul intelectual și sentimental față de anumite forme de expresie și servitutea față de atmosfera intelectuală a epocii se pot opune cu succes. Altfel spus, moda reprezintă semnul de suprafață al stilului, mai ușor de transformat decît acesta, dar participînd și ea la definirea fenomenului de substanță.

În acest context, o nouă viziune se leagă de raportul dintre modă şi tradiţie. Opuse în aparenţă, noţiunile se dovedesc, la o privire mai atentă, strîns legate. Tradiţia se constituie, ca şi moda, prin imitaţie. Numai că una imită fapte anterioare, cealaltă — fenomene contemporane. Nu greşim dacă spunem că succesiunea modelor constituie tradiţia faţă de care se defineşte prin opoziţie moda actuală. Poate mai bine decît alte noţiuni literare, înlănţuirea modelor ilustrează viziunea hegeliană asupra dezvoltării fenomenelor : de la teza pe care o reprezintă expresia unui moment dat, la antiteza momentului următor şi de aici la sinteza reprezentată de cea de a treia modă, care constituie la rîndu-i teza modei următoare şi aşa mai departe. Momentul antitetic rareori se defineşte numai prin negarea precedentului, de cele mai multe ori el îşi caută similitudini în trecut, şi, încă o dată legată de modă, tradiţia devine moştenirea trecutului selectată prin filtrul concepţiei momentului. De aici, sensul mereu variabil al tradiţiei şi concomitenţa mai multor interpretări ale ei, după concomitenţa mai multor mode, social stratificate.

Valorile estetice, devenite bunuri de consum se structurează şi acţionează specific trei nivele deosebite : la nivelul creatorului de artă, la cel al receptorului şi la nivelul intermediar, adesea oscilant şi campion al unei viziuni exclusiviste, al criticului. Aceste nivele strîns legate între ele, reciproc determinate, consideră totuşi manifestările individului din unghiuri deosebite : situaţia creatorului impune un grad de personalizare care deformează viziunea, ce nu rezistă decît în măsura în care este şi subiectivă, receptorul adoptă intelectual, trăieşte empatetic, neagă ideologic, în orice caz participă la modă prin ceea ce are comun cu grupul social. Criticul încearcă să ţină cumpăna, să impună sau să nege, se defineşte însă şi el în primul rînd pe temeiul calităţii de selector şi propagator. Încadrarea într-o modă este generată la individul obişnuit de dorinţa sau nevoia de a adopta statutul social al unui grup ; statut creat, atunci cînd grupul este literar, de indivizi deosebiţi prin puterea lor de formulare, dar destul de legaţi de grup pentru a nu-i bulversa întrutotul habitudinile şi gusturile. Acceptarea ca normă a ceva care, în momentul apariţiei, a fost fenomen de excepţie şi personal, abandonarea unei noutăţi învechite în clipa cînd a devenit loc comun sînt sinonime cu un continuu proces de presiune asupra personalităţii, în vederea standardizării.

În lărgirea cercului de adepţi ai unei anumite mode, ceea ce avusese la început valoare personală, sinceră şi spontană şi ceea ce crease o nouă valoare estetică se degradează în simplu mijloc de comunicare, în semn al unei semnificaţii cunoscute în egală măsură de transmiţătorul şi de receptorul mesajului. Moda, cu cît e mai răspîndită, cu atît contribuie la degradarea informaţiei estetice în informaţie semantică. Informaţia semantică, utilă, logică, cu regulile de constituire a mesajului cunoscute în egală măsură ambilor parteneri, traductibilă, are, ca fapt literar, o valoare inferioară informaţiei estetice, cuprinzînd concepte şi o logică personală, aproape intraductibilă. Informaţia semantică are însă o valoare socială net superioară, echilibrul cu cealaltă realizîndu-se fie prin acte de iniţiere a grupului în informaţia estetică, fie prin reducerea specificului acesteia. Pentru a se putea constitui ca limbaj şi pentru a funcţiona ca fenomen social, moda este constrînsă la compromis. În cele două sfere

interdependente, dar distincte din perspectiva constituirii și acțiunii lor specifice, limbajul modei se realizează la nivele deosebite. Acestea sînt subordonate structurii dinamice semnificative realizate prin raportarea individului la un grup social. O structură dinamică semnificativă se întemeiază pe ideea că fiecare fapt reprezintă în sine o structură semnificativă de elemente, dar el este la rîndu-i component al altei structuri. Aceea dintre individ și grup se alcătuiește la cel puțin trei nivele esențiale : 1) nivelul subconștient ; 2) nivelul ideologic ; 3) nivelul formal. Explicațiile sociologice sînt ținute să interfereze, la fiecare palier, cu cele psihanalitice, ideologice, expresive, dar marchează ca esențial nivelul conștientizării ideologice. Desigur, procesul formării conștiinței sociale are și el etape și nuanțe, mulți creatori rămînînd pînă la sfîrșit ancorați fie într-un moment de semicristalizare a conceptelor, fie în concepte depășite de propria lor operă. Legătura conștiinței creatoare cu conștiința socială reprezintă mai ales utilizarea unor concepte și atitudini implicînd un asemenea grad de generalizare, încît un individ nu le-ar putea elabora în decursul existenței sale, ele fiind împrumutate conștient sau nu de la grupul căruia el îi aparține.

Discutînd posibilitatea coexistenței mai multor mode, viziunea sociologică se impune ca singura capabilă să le explice geneza și legăturile reciproce. Experiența ne arată că individul cu adevărat excepțional este cel mai adesea un izolat față de vremea sa, căci el anticipă în asemenea măsură viitorul, încît contemporanii nu se mai pot înălța pînă la perceperea sistemului lui de idei. Pe de altă parte, dacă ideile noi sînt admise (rămînînd încă deschisă întrebarea cît de nouă trebuie să fie o idee nouă ca să poată fi adoptată și recepționată), numai empatia nu este suficientă pentru explicarea răspîndirii lor, a înaltei frecvențe care să ne dea dreptul să le considerăm drept fenomene de modă. Creatorii modei sînt mai legați de publicul lor decît se crede, ei nu sînt numai indivizi socialmente determinați, suferind și înglobînd în personalitatea lor influența mediului, clasei și timpului lor, ci și vizionari, în sensul anticipării unor sentimente și aspirații vagi ale publicului, cărora le dau expresie concretă. Cum se raportează individul de rînd la creatorul de modă este o chestiune de adaptare socială asupra căreia înțelepții au căzut de acord : „Il y a autant de ridicule a fuir la mode qu'à l'affecter", spune La Bruyère.

Cînd arta face pasul următor în jos, care este acela de a combina poncife într-o unitate din care individualitatea tinde să dispară, moda s-a degradat în manierism.

Ponciful exprimă bine legătura dintre un creator dominant și unul dominat, el este însă mai puțin relevant cînd este vorba despre legătura dintre creator și public. Aici factorii sociali, care determină o anume stratificare a publicului, au rolul lor hotărîtor. Pentru că, în artă cu deosebire, moda se impune succesiv, întîi unor pături restrînse de inițiați, capabili să înțeleagă și să guste formele noi, apoi unor cercuri mai largi, de imitatori ai primilor, de persoane care simt nevoia să-și dea iluzia că participă la fenomenul artistic contemporan sau sînt obligate, prin poziția lor de organizatori ai culturii, s-o facă. Cînd fenomenul unei anume mode a cuprins un număr îndeajuns de mare de indivizi și este pe cale de a se transforma în tradiție, grupul inițiaților, din imediata vecinătate a creatorilor modei, a adoptat deja alte forme de expresie. Coexistența în aceeași

epocă a mai multor mode se explică în primul rînd prin determinismul exercitat de alţi factori sociali, dar şi prin nevoia unor indivizi excluşi dintr-o grupă de iniţiaţi să-şi creeze propriul lor domeniu de iniţiere, în care să joace ei rolul de mari preoţi.

Rămîne de corelat moda cu fenomenele de organizare culturală care-şi propun, unele — s-o genereze, altele — s-o urmeze. Revistele literare, cînd au un profil definit, o echipă de colaboratori constantă şi vor să ilustreze un program dinainte elaborat, sînt mai curînd ele însele expresia unei anumite mode, decît generatoarele ei. Alteori, cînd formele de expresie şi ideologia se modifică pe parcurs, în funcţie de modificările din spiritul timpului şi gustul publicului, revistele, dacă au şi o perioadă mai îndelungată de apariţie, pot fi socotite oglinda mişcărilor modei, atît prin literatura pe care o promovează, cît şi prin aceea pe care o resping.

Revistele şi ziarele pot impune o modă, cît de efemeră ar fi ea, bucurîndu-se de prestigiul pe care-l conferă răspîndirea *actualităţii*, într-o epocă în care civilizaţia se exprimă şi prin creşterea capacităţii de informare şi a nevoii de integrare în actualitate.

Pentru stabilirea publicului literar, dar mai ales a clientelei literare, presa are un rol hotărîtor, fără ca strădania ei să poată fi redusă la partea jucată, în orice comerţ, de reclamă. Presa promovează însă valorile pe temeiul apartenenţei la un anume grup, lărgit cu fiecare ziar vîndut în plus. Grupurile stabilite doar în funcţie de redactarea în comun a unei anume reviste sînt şi cele mai efemere, liantul fiind conjunctural şi temporal, opiniile şi colaboratorii — inconstanţi şi labili. Nu credem că greşim de aceea socotind rolul revistelor mai mare în menţinerea unei anume atmosfere literare, decît în impunerea şi ierarhizarea valorilor.

Gruparea artiştilor în funcţie de un curent, cînd nu este o contribuţie a istoriei literare ulterioare, deci atunci cînd artiştii înşişi au conştiinţa estetică a participării la un anumit mod de a concepe literatura este, pe de o parte, un fenomen superior modei, care nu implică o atitudine programatică, dar şi inferior ei, prin absenţa spontaneităţii. Curentul literar presupune angajări esenţiale ale scriitorului, ţinînd de viziunea lui asupra existenţei, moda se opreşte adesea asupra unor aume mijloace de expresie. Se poate de aceea ca mai multe mode să ilustreze un acelaşi curent, dar rar se întîmplă ca reprezentanţii unor curente diferite să poată fi supuşi aceleiaşi mode.

Conştientizarea poziţiei sociale este suficientă pentru a determina întemeierea unei estetici care s-o considere momentul de bază al creaţiei. Dacă stilistic moda reprezintă o unitate dialectică între inovaţie şi stabilitate, din punctul de vedere social imitarea presupune unitatea, de asemenea dialectică, între recunoaşterea unei ierarhii (nerecunoaşterea unei superiorităţi ar echivala cu indiferenţa faţă de semnele arborate de un grup) şi contestarea acestei ierarhii, prin generalizarea elementelor de diferenţiere. Moda devine astfel un element de revoluţionare lentă a statutului grupurilor, a căror existenţă începe să fie pusă sub semnul întrebării prin chiar răspîndirea semnelor specifice pe baza cărora se constituiseră [7]. Reacţia grupului contestat va fi adesea violentă, de căutare a sin-

[7] R. Bonnot, *Sur les modes et les styles*, „L'Année sociologique", 1949—1950, PUF, 1 952.

gularizării maxime prin extravaganțe greu accesibile. Ceea ce, în ultimă instanță, duce la ruperea legăturilor grupului cu cei ce-i pot generaliza semnele, adică la pierderea prestigiului social pe care se întemeia funcția lui de creator de modă. Se ajunge astfel la transferarea inovației mai ales în domeniul tehnic, la instabilitatea formelor.

Moda, fenomen tranzitoriu, poate fi cercetată ca epifenomen al unor relații istorice determinate, ce-și găsesc în ea expresia efemeră, dar caracterizantă.

Cînd anunțase rolul hotărîtor al relațiilor materiale în care sînt implicați oamenii, pentru formarea ideilor lor, Engels subliniase mai ales importanța metodologică a determinismului [8].

Recunoașterea teoretică a corelării funcționale implică serioase consecințe în explicarea modei ca manifestare subiectivă, dar obiectiv determinată de factori sociali, a nevoilor de exprimare, dar și a necesităților de compensare ale unei categorii sociale.

Ca structură dinamică, moda reprezintă întotdeauna încadrarea unui individ într-un grup. Complicația în explicarea ei sociologică provine din faptul că același individ poate fi încadrat simultan în mai multe grupuri, care, pentru astfel de fenomene temporare, nu se pot confunda cu clasele sociale și din faptul că, în cultură, grupurile se pot constitui și pe alte criterii decît poziția socială, pe baza cunoașterii și propagării unui anumit tip de literatură, de exemplu.

Chestiunea apartenenței concomitente a individului la mai multe grupuri a fost dezbătută în sociologia contemporană, subliniindu-se concordanța, în momentul aderării, între pornirile interioare și cerințele grupului și discordanța între individ și opinia publică în momentul destrămării grupului. Este efectul evoluției individului sau al conflictului între diferitele lui manifestări personale în grupuri deosebite [9].

În corelarea structurii dinamice a modei, alcătuită din interdependența individ — grup sau, altfel spus, personalitate — tendință de omogenizare cu structura dinamică alcătuită de raportul dintre diferitele grupuri sociale, tradusă prin sensul de evoluție a societății, trebuie să ținem seama, la fiecare dintre cele trei nivele propuse, de cele trei căi de analiză: psihică, ideologică, și formală. Ceea ce nu se poate realiza decît în aplicarea concretă a postulatului teoretic. Analiza modei la nivele sistematic suprapuse este, în ultimă instanță, o analiză identică cu a oricărei forme de comunicare. Pentru că adoptarea unei mode este echivalentă cu însușirea unor elemente de limbaj.

---

[8] Marx, Engels, *Despre artă*, București, Edit. politică, 1966, p. 86—87.

[9] Rolul creator al modei în literatură, ca și efectele nocive, anticulturale ale snobismului, mimetismul, superficialitatea modelor în comparație cu reala mentalitate modernă sînt chestiuni discutate pe larg de Adrian Marino în eseul *Modern, modernism, modernitate*, ELU, 1969, ca și de Ștefan Aug. Doinaș în suita de studii *Poezie și modă poetică*, Edit. Eminescu, 1972.

AUREL SASU

SCHIȚĂ DE ISTORIE A RETORICII ROMÂNEȘTI

O istorie a retoricii românești va trebui să aibă în vedere atît manualele și tratatele de retorică, manuscrise sau tipărite (ale lui I. Molnar-Piuariu, S. Marcovici, D. Gusti, P. Borgovan, Ion Gheție, D. Koltái Virgil, Al. G. Drăghicescu, A. Dionisie, Cristu I. Negoescu, Gh. Ionescu ș.a.), cît și lucrări speciale de gramatică, stilistică, poetică, istorie și teorie literară, care atestă schimbări ale conceptului de-a lungul celor cîteva secole de existență. Studiul de față, propunîndu-și mai puțin, încearcă să rețină, însă, exact, ilustrarea disciplinei în învățămîntul românesc, metamorfozarea conceptului și receptarea sa ca fenomen de cultură cu largi implicații asupra dezvoltării literaturii și a disciplinelor umaniste, în general. Se va observa că la noi, ca, dealtfel, în întreaga Europă, retorica cunoaște faza ultimă a procesului de literaturizare, pierzîndu-și caracterul de știință filozofică. Așadar, o definiție se va recompune din diferitele interpretări ce i se dau, mai ales după ramificațiile pe care le-a cunoscut începînd cu Evul Mediu, rămînînd însă foarte vizibilă tendința transformării ei într-o teorie a prozei. Nu ne-am propus, de aceea, în această „schiță", o limitare a noțiunii la un sens sau altul, ci, mai degrabă, o încercare de a reține, pe cît a fost posibil, toate sensurile care au circulat, atît cele antice (artă de a vorbi bine, teorie a elocvenței, artă a persuasiunii etc.), cît și altele, care s-au dovedit surprinzătoare prin „deschiderea" lor spre interpretările neoretoricii contemporane (teorie a discursului literar, critica textuală, cercetări semantice ș.a.). Pe de altă parte, limitele în timp ale unei astfel de investigații nu se pot fixa decît în funcție de existența și supraviețuirea retoricii însăși (la noi, teoretic, pînă în preajma anului 1900).

Sfîrșitul secolului al XVIII-lea și primele decenii ale secolului al XIX-lea sînt considerate epoca de maximă înflorire a retoricii la noi. Cauza ar putea-o constitui „chemarea la o nouă viață a oratoriei" în acești ani de frămîntări sociale și politice: războiul ruso-austro-turc (1788—1791), răscoala lui Horia, Cloșca și Crișan (1784), *Supplex libellus valachorum* (1791 — 1792) etc. Ipoteza aceasta, dezvoltată în special în studiul lui Ion Iliescu, *Geneza ideilor estetice în cultura românească*, poate fi acceptată, dar, în nici un caz ca un răspuns complet. Aceasta din două motive: o dată, fiindcă retorica românească își avea deja, la această

Rev. ist. teorie lit., tom. 23. nr. 3, p. 407—416, București, 1974.

dată, o istorie destul de îndelungată şi, în al doilea rînd, pentru că disciplina, ca teorie a elocvenţei, era constituită deja, în acel moment, într-un corp de doctrine, care nu mai depindea efectiv de „viaţa oratoriei".

Sigur, concluzia că „de la Antim Ivireanul (la începutul secolului al XVIII-lea) şi pînă la un alt prelat, care a trăit în secolul al XIX-lea, arhimandritul Dionisie, retorica şi prin ea unele idei referitoare la artă şi frumos, la creaţie şi stil, la conţinut şi formă au evoluat", este adevărată, dar nu mai mult decît atît. În primul rînd, pentru că retorica nu începe cu Antim Ivireanul şi, în al doilea, fiindcă nu are în vedere exclusiv „idei referitoare la artă şi frumos, la creaţie şi stil, la conţinut şi formă". Spusese doar Radu Tempea în *Gramatica* sa din 1797 că „învăţătura filozofică fără de retorică şi retorica fără de măiestria gramaticească a se învăţa nu se poate".

Dacă trebuie să vorbim, însă, de o tradiţie a oratoriei (nu a retoricii !) în Ţările Româneşti, atunci trebuie să coborîm în veacul al XV-lea sau al XVI-lea. Cronicarii, mai ales, aduc dovezi că s-au rostit, cu diferite prilejuri, cuvîntări politice şi că elocinţa n-a lipsit la români, din timpurile cele mai vechi. Domnii aveau sfaturi, cu cari, precum scrie cronicarul Costin, „vorovind o treabă se frămînta cu vorba lucrul : unul una, altul alta răspunzînd să lămureşte lucrul care e spre îndemînă"'. Şi acelaşi Costin spunea despre Vornicul Busuioc cum că era „om de mirat la înţelepciunea de sfaturi şi de voroavă".

Ştefan cel Mare, zice Ureche, după fiecare victorie, cînd mergea la Suceava, se consulta cu „ţara" la locul numit „direptate". Mai mult, se cunoaşte că Luca Cîrje, ambasador în Polonia, ţinu, în 1523, un admirabil discurs în limba polonă. V. A. Urechia, în tabelul bibliografic al *Schiţei de istorie a literaturii române*, alături de *Producţiunile religioase*, *Producerile filozofice*, *Istoria*, *Jurisprudenţa*, *Filologia* şi *Literatura populară*, introduce, între „producţiunile anterioare secolului al XVIII-lea", şi oratoria : *Cuvîntările bisericeşti* ale lui Ţamblac sub Alexandru cel Bun (1401), urme de elocinţă de tribună, în cronice, şi discursul lui Luca Cîrje către Regele Poloniei, Sigismund I, din 1523.

În 1512, de pildă, Vladislav, regele Ungariei, răspunde lui Petru Tomiczki, „oratorului polon, că va trimite oratori la voevozii din Ţara Românească şi Moldova ca să facă pace între dînşii şi va cere să afle intenţiunile lor". În 1517, Sigismund, regele Poloniei, trimite pe George Krupski ca legat la Ştefan, voievodul Moldovei, pentru a-l informa pe acesta că oratorul său Cîrje, boierul trimis să reînnoiască vechile tratate ale Moldovei cu Polonia, a primit hrisovul întărit cu jurămînt. Alţi doi oratori ai lui Ştefan erau Herman Pîrcălabul şi Ivancul Pitarul, cei care certifică încheierea tratatului de pace şi de alianţă între voievodul Moldovei şi Ioan Albert, regele Poloniei. Să mai amintim numai că la 8 mai 1478 un sol al lui Ştefan cel Mare expune în faţa Senatului veneţian situaţia Moldovei.

În constituirea acestei tradiţii oratorice, însă, *iar mai tîrziu în redactarea primelor retorici*, rolul hotărîtor l-a avut şcoala [1]. În secolele XV — XVI, cu prelungiri pînă într-al XVII-lea, cel mai important factor de

[1] V. A. Urechia, *Istoria şcoalelor de la 1800—1864*, cu o scurtă introducere cuprinzînd note din istoria culturei naţionale anterioare secolului al XIX-lea, Bucureşti, tom I (1892), tom II (1893), tom III (1894), tom IV (1901).

cultură l-a constituit, fără îndoială, şcoala polonă. Încă din 1401 la Academia cracoviană o bursă specială pentru moldoveni, înfiinţată cu scop de propagandă a catolicismului, probează că tinerii din această parte a ţării nu erau străini de binefacerile ştiinţei europene.

În Moldova, la şcoala lui Vasile Lupu (1664), de la mănăstirea Trei Ierarhi, pe lîngă limbile românească, slavonă, latină şi grecească se studiau „diverse obiecte de ştiinţă în potrivire cu ceea ce se făcea în şcolile din Polonia vecină" [2]. Ori, se ştie că în Polonia retorica era una din disciplinele de bază, atît la Cracovia, cît şi în celelalte centre de învăţămînt. În aceste secole, învăţătorii, în marile familii de boieri moldoveni, erau tot polonezi. Însuşi Vasile Lupu avea un secretar polonez, iar fiii lui Miron Costin îşi fac studiile, cu aceiaşi profesori, în limbile latină şi polonă. Influenţa şcolii bizantine începe abia cu secolul al XVII-lea, cînd vin în ţară, printre alţii : Nicolau Cherameos, Teodor Trapezundul şi Eremia Cacavela, ultimul şi mare admirator al studiilor retorice.

Către mijlocul secolului al XVIII-lea, însă, opoziţia faţă de limba grecească este atît de mare, încît „Constantin Nicolae Voevod, Domnul Muntenesc", este nevoit să dea, în 1746, o hotărîre, în care se spunea, printre altele : „ci dar, în scire tutulor de obşte să fie, căci care din boieri nu să va sili să dea pe fiul său la învăţătură, sau din feciorii din boieri, cari vor fi fără părinţi, nu se vor sili spre învăţătura elinească, a învăţa pe deplin cu tot temeiul, acela va fi lipsit de orînduiala curţii şi nu se va primi nici odinioară la treapta de cinste".

Influenţa limbii franceze datează abia din a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Procesul este atît de rapid încît, lăsînd la o parte faptul că domnii îşi caută secretari francezi şi boierii institutori, la sfîrşitul secolului „primii români se aflau deja la studii în Franţa". Cu începutul veacului al XIX-lea începe, propriu-zis, larga acţiune de traducere şi prelucrare a operelor reprezentative din literatura universală. Înştiinţarea lui Heliade pentru deschiderea prenumeraţiunii la o serie de opere ale sale, publicată în „Curierul românesc", datează din iulie 1829 : „Un curs de poezie şi proză, *Poetica* lui Boalo (sic !), în versuri, cele mai frumoase bucăţi din *Realităţile poetice ale lui Alphons de Lammartine*, traduse în versuri precum : *Deznădăjduirea*, *Providenţa*, *Lacul*, *Rugăciunea de seară*, *Toamna*, *Suvenirul* şi altele, precum şi vreo cîteva elegii originale..."

Cam în aceeaşi perioadă Scarlat Tîmpeanul îşi propune să traducă în franţuzeşte un *Curs de literatură* „în care se cuprind bucăţi bisericeşti, apologuri, alegorii, *ritorica*, bucăţi moraliceşti şi filozoficeşti pline de înţelepciune şi de chibzuinţe înalte, din care nu numai tinerimea ci şi cei mai în vîrstă pot dobîndi învăţături bune şi departe de năravurile cele rele ; toate ştiinţele acestea sînt culese din cei mai înţelepţi autori francezi, cari sînt : Şatobrian (sic), Bufon, Fenelon, Lessing, Bossuet, Massillon şi alţii, cari au scris după vremi, pentru folosul neamului omenesc, învăţîndu-l să umble pe căile dreptăţei şi ale înţelepciunei".

Dar preocupările de felul acesteia ale lui Scarlat Tîmpeanul sînt ele însele rezultatul unor nevoi mai adînci şi ale unor preocupări mai largi, fiindcă la 1900 învăţămîntul retoric avea deja, la noi, o vechime de peste

[2] Ibid., tom I, p. 9.

un secol. Lucru de care o schiță oricît de sumară a acestei discipline nu poate face abstracție. Mai întîi, o observație foarte adevărată a lui V. A. Urechia: „Mai mult decît oriunde este locul să ne înscriem în contra aserțiunii că numai de la Gheorghe Lazăr și Gheorghe Asachi reîncep școlile române, în acest secol. Că prin aceștia se organizează școala după un sistem european e lucru afară de orice contestațiune; dar că n-au existat înainte de ei școli române, în acest secol, ori că au existat numai școli grecești, iată ce nu admitem și ce vor dovedi mai la vale un șir destul de mare de documente" [3]. Pe de altă parte, cu destule rezerve trebuie acceptată și altă idee, după care, pînă în secolul al XVIII-lea singurele noastre școli erau cele de pe lîngă mănăstiri. E poate un amănunt lipsit de semnificație, dar Ștefan Tomșa construiește o biserică numai după vizitarea unei școli dintr-un sat din Moldova.

La școala de la Putna se studiau, românește, „ciaslovul, psaltirea, catehismul moldovenește și rusește, alcătuirea scrisorilor moldovenești, psaltichia după melodia grecească, gramatica, geografia cea tălmăcită de episcopul Amfilochide, după Bouffier, *retorica*, piatra evangheliei asupra despărțirii bisericii răsăritului de a apusului, epistolia arhiepiscopului Eughenie, istoria bisericii după Eusevie și alții, istoria de la începutul creștinătății pînă la veacul al IX-lea și pînă la Soborul din Florența și scurtata teologie platonească". Nu e, deci, un lucru surprinzător, faptul că în bibliotecile particulare și în cele publice, în secolele XVII și XVIII se aflau lucrări de: Sallustiu, Horațiu, Caesar, Cicero, Tacit, Quintilian, care atestă interesul timpuriu pentru literatura greco-romană. Așa ne putem explica mult mai ușor și ilustrarea, mai tîrziu, a unui „clasicism bine ales" prin traduceri sau prelucrări din: Montaigne, Montesquieu, Marmontel, Rollin, Voltaire etc.

În Moldova, Vasile Lupu, domn între 1634 — 1653, ceru deschiderea unei școli cu dascăli de la Kiev. În fruntea unui grup de învățători veni Sofronie Pociatchi, care cultiva ca specialitate retorica, „în care intra și ceva mitologie predată în latinește și polonește, dar nu în limba slavonă sau rusească" [4]. Dar retorica, în Moldova, urma „tradiția bizantină", spre deosebire de cea din Țara Românească, unde se afla mai mult „amestec apusean" (N. Iorga). Copiii lui Duca Vodă fuseseră crescuți de Spandonidi sau Spandoni „dicheofilasc, apoi *Mare Retor* chartophylasc și profesor, probabil, crede Iorga, acel Scarlat Spandoni pe care-l găsim, în 1716, la noua școală din Fanar" [5].

Am văzut mai înainte reacția boierilor moldoveni împotriva limbii grecești. În 1716, Constantin, Marele Retor al bisericii constantinopolitane, îl înștiința pe Hrisant că moldovenii „au spus că nu vreau să învețe literele elinești copiii lor". Lucru curios, spune marele istoric român, pentru că, la 1727, la mănăstirea Barnovski se aflau scrieri din: Homer, Aristofan, Socrate, Demostene, Aristotel, gramatici, cărți de drept, toate în limba greacă, pe lîngă cele latinești ale lui Cicero, Caesar, Quintilian, cărți de teologie, logică, retorică dialectică, istorie română și universală etc. Sînt de reținut aici mai ales mulțimea oratorilor sau autorilor de tratate retorice, care circulau în secolul al XVIII-lea.

[3] Ibid., tom I, p. 83.

[4] N. Iorga, *Istoria învățămîntului românesc*, Editura Casei Școalelor, București, 1928, p. 27.

[5] Ibid., p. 53.

Situație deloc surprinzătoare, pentru că în secolul al XVII-lea încă erau cunoscute primele manuale de retorică. De la Miron Costin se păstrează un astfel de „tratat de retorică", după care au învățat și fiii lui, Nicolae, Pătrașcu și Ioan, la Seminarul Veniamin din Iași. O descriere amănunțită a lui o dă V. A. Urechia în seria de *Opere complete*. Pe fila a doua : *Publicum aerarium Reginae eloquentiae ad usus Sarmaticae juventutis Leopoli reseratum*, Anno a verbo vagitibus in terris diserto 1664. Urmează cîteva însemnări, o cuvîntare *Ad eloquentiae* și cursul propriuzis de retorică în limba latină, *Rudimenta Rhetoricae*, a doua parte cuprinzînd modele de compozițiune în limba polonă. Și un alt tratat de retorică, deschis printr-o *Prefatio*. Între orații și exercițiile stilistice, cele mai însemnate sînt trei discursuri cu titlul : *Id eum modum salutati sunt Magnifici Kostiny Ilustratissimum Principem Moldaviae Eidemque obtulerunt Labyrinthum in laudem nominis eius adscriptum* (În acest chip au salutat Măreții Costini pe prea ilustrul Principe al Moldovei (A. Ruset — n.n.) și i-au oferit *Labirintul* scris în lauda numelui lui) în anul 1676. La școala grecească din Iași, manuscrisul a servit pentru instrucțiunea nu numai a fiilor lui Costin, ci a mai multor generații, de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și începutul celui următor.

De la 1714, în Moldova, retorica face parte din planul de învățămînt ca materie principală. Și nu e vorba numai de retorica bisericească sau elocvența amvonului, ci de știința profană, așa cum se întîlnea la seminarul din Blaj, poate chiar prea mult depărtată de propria sa definiție. Pînă la 1798, cînd apare la Buda *Retorica* lui I. Molnar-Piuariu, apăruseră, tot în secolul XVIII, o *Retorică* în 1708 și altele două redactate de Anastasie Gordon și Anastasie Popa Vasilopol (1783). Țările Românești (se va vedea mai tîrziu situația din Țara Românească și Transilvania) înregistrează fidel fenomenul invaziei, în veacul XVIII, a retoricii în Europa. După 1800 problema lipsei manualelor devenise o chestiune oficială. Se dăduse chiar o dispoziție să nu fie primiți școlarii care nu posedă manuale. Dar, cum multe nu erau tipărite, copiii înșiși „se îngreuiau" de multe ori la scrierea acelor manuscripte.

La Academia Mihăileană retorica era predată de G. Săulescu, după un astfel de „manuscript compilat din cei mai aleși autori". Abia în 1838 se ceru Epitropiei tipărirea *Retoricii cu elementele logicei pe scurt și extract din gramatica românească* a aceluiași Săulescu. Tot la Academia Mihăileană se preda *Gramatica românească sau observații gramaticești asupra limbii românești pentru școalele normale și gimnaziale*, scrisă tot de autorul *Retoricii*. Dar disciplina se preda la toate școalele publice din Iași. Pe semestrul de vară, 1839, se cerea, de exemplu, la examenul special, la clasa a III-a extraordinară, retorica din invenție și excepțiile de declamație, dar la examenul din iarnă, 1840 — 1841, la clasele colegiale, din retorică se pretindea elocuția, dispoziția cu tratare specială asupra genurilor literare și exerciții asupra regulelor. La clasele a III-a și a IV-a, retorica și istoria universală erau predate de stolnicul I. Albineț. Cu ocazia examenului „generalnic" școlarii de la „retorică, literatura franceză și românească au declamat cîteva compoziții cari au cîștigat obștească încuviințare a ascultătorilor" [6].

[6] V. A. Urechia, *Istoria școalelor*, vol. II, p. 175.

La noi, însă, sensul retoricii se îndepărtase mult de cel antic. Fenomenul este mai general, fiindcă în întreaga Europă a secolelor XVII—XIX, conceptul nu mai însemna o simplă teorie a elocvenţei sau artă a persuasiunii, ci o teorie a prozei, ars dictaminis, predicandi, scribendi etc. Din vechile tratate de retorică se mai reţineau, în special, capitolele de *elocutio* şi genuri literare, figurile, tropii şi formele poetice, tratîndu-se destul de superficial problemele pur tehniciste (inventio, escordium, memoria şi celelalte).

Europenizarea învăţămîntului românesc ar începe, după cei mai mulţi, aproximativ în deceniul trei al secolului al XIX-lea, deşi e foarte relativă această noţiune de „europenizare", din moment ce-am văzut că cel puţin în privinţa retoricii, lucrurile sînt total deosebite. Un proces este totuşi evident, în această epocă, şi anume influenţa crescîndă a limbii franceze. În 1834, Mihail Sturza se hotărî să-şi trimită fiii din prima căsătorie la studii în străinătate. Dar, crescut el însuşi într-un mediu franţuzesc, nu se gîndi desigur decît la Franţa. Alesese deci Lunéville, unde cele două odrasle studiau, pe lîngă alte materii, latina şi retorica, cu abatele Lhomé, profesorul de altădată al tatălui lor. Tot la Lunéville studiază şi Kogălniceanu, nu numai „retorica mare", dar şi logica, filozofia şi dreptul.

Influenţa franceză devenise atît de puternică şi, în general, orientarea Ţărilor Româneşti către Occident atît de evidentă, încît atunci cînd Ion Maiorescu încearcă în „Foaia literară" din Braşov să-i acuze pe munteni de „materialismul gros franţuzesc", e destituit din funcţia de inspector la Şcoala centrală din Craiova şi obligat să plece în Moldova, sub vechiul său nume, Ion Trifu, unde e numit profesor ordinar de istorie şi retorică.

În Ţara Românească situaţia nu era mult deosebită de cea din Moldova. În secolul XVII şi în tot cursul celui de al XVIII-lea, retorica face parte din planurile de învăţămînt şi, pînă tîrziu, către 1850, alături de ştiinţele exacte, matematica şi fizica. Modelul va fi fost, probabil, luat de la şcolile apusene, în special din Italia şi Franţa. Se păstrează, spre exemplu, carnetul de student al lui Constantin Cantacuzino, bursierul colegiului din Padova, unde învaţă greceşte, latineşte, gramatică, poezie şi retorică, pentru a trece, mai tîrziu, la logică, filozofie şi fizică. După întoarcerea de la studii, fostul student dorea să dea ţării o instituţie de cultură ca aceea la care învăţase şi pentru îndeplinirea acestei dorinţi se foloseşte de prilejul urcării în scaun a fratelui său Şerban (1678). Materiile care se predau la această Academie, cum îi plăcea lui Cantacuzino s-o numească, erau, firește, cele de la Padova. E o perioadă cînd datorită mai ales dascălilor greci retorica iese de pe băncile şcolilor şi participă efectiv la viaţa socială a Principatului.

Nu întîmplător începe să se traducă din Aristotel sau ceilalţi oratori greci şi latini, tocmai în această perioadă. „Sub conducerea dascălului ştiinţelor din Bucureşti, Sevastos, poate şi a acelui Damaschin dascălul, pe care Vodă îl întrebuinţa pentru misiuni în Ardeal, scrie Iorga, elevii, între cari viitorul Patriarh Ierosolimitan Hrisant Notara se dedau la exerciţii retorice către Domn, ca acelea din 1696, iscălite de „Şerban fiul dumisale Vistierul" şi cele din fruntea ediţiei din 1699 a *Pravoslavnicei mărturisiri* în greceşte. ... Dascălul cel mare (Sevastos n.n.) traduse în 1698 pentru Brîncoveanu Tratatul lui Aristotel, *Despre virtuţi*

și vicii, lectură potrivită și pentru școlarii săi. Profesorul însuși e un cleric preocupat de *Eortologii* pentru sărbători și de teoria ortodoxiei. Cînd iese din acest domeniu însă, îl interesează din literatura clasică, pe care o înțelege bine — afară de Aristotel — numai retorii : de la Isocrat la Sinesiu, Agapet și Teofilact" [7].

Deși de cultură grecească, majoritatea școlilor din această epocă n-au fost frecventate numai de copiii grecilor, ci și de numeroși fii de boieri români. Profilul acestor școli era „umanistic și realist științific". După organizarea Școlii din București, de către Alexandru Ipsilanti, la 1796, programul prevede studiul limbilor greacă, latină, franceză, italiană, dar și aritmetica, fizica, geologia, istoria, retorica și poetica, după Aristotel. Vardalah, profesor la această școală, tipărește în 1815 o *Artă retorică*, după care-și predă și cursul. Ea cunoaște o circulație foarte mare și, deși nu e decît o compilație după *Lecțiunile de retorică* ale englezului Hugh Blair, a constituit mult timp „baza educației literare a scriitorilor munteni" (D. Popovici). După ea învățaseră și Iordache și Dinicu Golescu, și frații Constantin și Ion Cîmpineanu, I. H. Rădulescu și alții.

Școala de la Sf. Sava a fost numai reorganizată în 1761, altfel ea existînd cu mult mai înainte. Între dascălii greci de aici era și Manasses Iliade, pe care Alexandru Ipsilante l-a trimis în Italia și Germania să studieze fizica și matematica. Din însemnările sale se cunoaște astăzi ce se învăța la Sf. Sava. Mai întîi logica, apoi fizica și retorica lui Coridaleu, dar și a lui Hermogene și Al. Mavrocordat, pentru ca să se înceapă cosmografia, tot după Coridaleu, despre cer, prima parte despre suflet etc. Cînd, în 1818, Eforia munteană îl chema pe Gh. Lazăr să pună bazele unui învățămînt nou, marele om de cultură se plînge de lipsa manualelor, dar mai ales de „o școală mai de treabă, o Academie cu știință chiar în limba maicii sale", nefiind acest popor „mai slab, mai scăzut și mai batjocorit decît toate celelalte limbi și popoare ale feței pămîntului ...". Așa că geografia, istoria, gramatica, retorica, geometria, trigonometria, algebra, geodezia, arhitectura și iconomia se vor preda în limba română.

Învățămîntul național începe să se impună, încît la redeschiderea școlilor după „închiderea cu mare păcat a tinerimei și a țării", în 1848, Dimitrie Știrbei are în vedere și cîteva principii directoare : învățămîntul nu poate fi privit ca o îndeletnicire în sine, ci „ca un mijloc de-a ajunge la un sfîrșit și acest mijloc nu va fi bun, fără numai cît face pe om destoinic a împlini vreo slujbă specială și folositoare societății al căriia este mădular ..." și, în al doilea rînd, „învățătura din școalele începătoare se va face numai în limba românească". Diferiților autori li se încredințează redactarea manualelor : lui Limburg o *Gramatică româno-germană*, lui Buzoianu un *învățător primar*, din franțuzește, lui Hill o *Gramatică latină*, *Logica* și *Morala* lui Zalomit, *Retorica* și *Geometria descriptivă* lui Al. Orăscu etc. Pleacă la Pisa, ca bursier, Eufrosin Poteca, I. Pandeli, Simion Marcovici, C. Moroiu ș.a. Marcovici, cel puțin, nu-și va cenzura entuziasmul vorbind de Italia „al doilea mumă al științelor", de Paris „al doilea Atenă" și nu mai conține întru fericire pentru această îndestulare cu noile idei ale Franței „care fără greșeală poate să se numească

[7] N. Iorga, *op. cit.*, p. 48—49.

săvîrşirea omenirii". La întoarcere, după metodul şi regulile „ce se obicinuiesc în luminata Evropă", va preda la Sf. Sava, matematicile şi *Cursul de retorică.*

Curentul naţional devenea tot mai puternic şi, cu toate binefacerile „luminatei Evrope", nu ne surprinde această profesiune de credinţă a lui Lazăr, din *Povăţuitoriu al tinerimii* : „Nu locul face să fim mai înţelepţi şi mai covîrşiţi, ci aceasta mai ales atîrnă de la voia noastră : vrem numai să fim aceeaşi, putem în tot locul şi, vedeţi, nu e pentru fieşcarele a merge în cetăţi mari şi ţări luminate, ca să înveţe, fără numai pentru aceia cari sînt de la natură cu talenturi bune dăruiţi ...". În textul Regulamentului Organic se prevedea dezvoltarea istoriei patriei „cu mai multă întindere decît istoria particulară" şi retorica „cu exempluri din istoria naţională".

Din 1831, la Sf. Sava se introduce şi limba franceză ; ca director al pensionului este angajat francezul Vaillant. Avea să se întîmple însă un „accident", numai aparent fără semnificaţie. Noul director încearcă să-şi împiedice elevii să participe la cursurile colegiului, deşi acest lucru era prevăzut ca o obligaţie regulamentară. Neînţelegînd că pensionul era numai o anexă, Vaillant cere chiar predarea retoricii în limba franceză, ceea ce determină Eforia şcoalelor să ia poziţie, într-o scrisoare trimisă lui Dimitrie Ştirbei. Prinţul aprobă decretul prin care retorica se va preda mai departe exclusiv în limba română. Curios, direcţiei antinaţionale i se alătură şi Mihail Sturdza, care într-un ofis trimis Epitropiei, în 1836, căuta justificări iniţiativelor lui Vaillant.

Răspunsul Comitetului Academic, semnat de Gh. Asachi, G. Săulescu, Damaschin Bojincă, Flechtenmacher şi Singurov este însă categoric. De fapt, regulamentul era foarte limpede : „cursul tuturor învăţăturilor se face în limba românească ...". Cu atît mai mult însă retorica, „cel mai de aproape, mai potrivit şi mai îndemînatic organ de a cultiva limba naţională, prin informăluirea şi împodobirea stilului şi înavuţirea ei cu cuvinte ce se dobîndesc cu prilejul alcătuirii şi tălmăcirii a feluri de pilde şi modeluri culese din autorii clasici şi noi a limbelor cultivate, cari limbi pentru asemeni scopos sînt orînduite a se învăţa îndeosebi, precum se şi urmează cu autorii lor pentru a se putea adăpa tinerimea şi din însăşi originalurile lor cele clasice" [8].

Retorica însemna, prin urmare, nu numai cultivarea interesului pentru antichitatea greco-romană, ci, mai ales, a limbii naţionale. Un argument în plus pentru europenizarea foarte rapidă a învăţămîntului românesc, pentru că, în general, în întreaga Europă a secolelor trecute astăzi situaţia este similară, retorica a urmat îndeaproape preocupărilor de limbă. La Academia Mihăileană, retorica se predă, mai departe, în limba română, la clasele umanioare de către N. Drăghinici. În 1838, în programa publicată de Eforie, la Sf. Sava disciplina era predată de S. Marcovici (în 1834 publicase *Cursul de retorică*). Se cerea : definiţia retoricii, izvodirea ei, definiţia elocvenţei, felurile pricinilor sau trebuinţele de a cuvînta, „calităţile ce se cer pentru fiecare dintr-însele". etc. Practic însă retorica nu mai era exclusiv o artă de a vorbi frumos. În 1830, cînd

[8] Cf. V. A. Urechia, *op. cit.*, p. 362, vol. I.

Dinicu Golescu dă o înștiințare pentru deschiderea unei școli de fete în București, găsește de cuviință să introducă și retorica : „mitologia, retorica și poezia, *trebuitoare toate pentru înțelegerea literaturii*". Iar în 1836, „Journal de l'instruction publique" constata că „fără protecția regulamentelor universitare, retorica va fi astăzi moartă în Franța". În fața mișcării preromantice și romantice, numai prin intervențiile oficiale se mai conserva ceea ce, în mod exagerat, unii numesc o simplă etichetă clasică.

Așa se și explică supraviețuirea retoricii, mai ales în Transilvania, pînă în primele decenii ale secolului al XX-lea. Începutul unei tradiții a învățămîntului retoric, în această provincie, însă, se poate fixa cu mult înaintea anului 1750, în general considerat moment al deschiderii „școalelor sistematice". Ea se leagă mai întîi de funcționarea școlii din Șcheii Brașovului, chiar dacă „europenizarea" disciplinei se produce mai tîrziu, în secolul al XVIII-lea.

Înființarea școalelor din Blaj se leagă de numele lui Inochentie Micu, aflat însă, în 1747, la terminarea clădirii mănăstirii, în exil la Roma. Opera sa va fi desăvîrșită de Petru Pavel Aron, care dă și prima ordinațiune de deschidere a școlilor, în octombrie 1754 : „ ... se va începe în mănăstire acum întîiu pînă la altă a noastră rînduială, a se ceti, a se proceti și a se tîlcui după vreame și vîrsta celor lipsiți". În 1772 se întorc de la studii, de la colegiul Pazmanian din Viena, Samuil Micu și Ștefan Pop. La Blaj, primul va preda matematicile și etica, iar al doilea logica și metafizica, la nou înființatele clase de retorică și poetică. Tot la retorică este numit și Gheorghe Șincai, după cei patru ani de studii la colegiul Sf. Iosif din Cluj (1768 — 1772).

Din 1831, printr-un decret împărătesc, Gimnaziul blăjean este ridicat la rangul de liceu, prin adăugarea claselor de principia, retorica, gramatica, sintaxa și poetica, a unui curs de filozofie de doi ani, pe care-l începuse de fapt, încă din 1828, Timotei Cipariu prin lecțiile sale de filozofie germană. După 1830, profesori erau : director — Teodor Pop de Uifalău ; la poetică — Ion Cupăcean ; la retorică — Ioan Sacalai ; la sintaxă — Macedon Pop ; la gramatică — Augustin Ioviani ; la principia — Mihail Elecheș ; limba germană o preda Grigore Moldovan.

Prin „protecția" regulamentelor școlare retorica se va menține și la *Pedagogiu* sau *Gimnasium minus*, din Beiuș, întemeiat în 1828 cu cheltuiala episcopului Vulcan, pînă în deceniul trei al secolului nostru. În 1832, Gimnaziul avea deja patru clase și, din 1837, vechiului program de învățămînt i se adaugă retorica, poetica, istoria patriei și limba română [9]. Retorica se preda în clasa a V-a, umanioare, alături de religie, limba română, arheologia latină, istorie, științele naturale, matematică și logica, după mai multe manuale : *Istoria literaturii române* de I. G. Popescu și I. Lăzăriciu, 1884 ; *Elemente de poetică română* de I. Lăzăriciu ; *Retorica* de Paul Tempea ; o altă lucrare de retorică de L. Névy, tradusă în românește ; *Curs elementar de literatură* de I. Manliu (1884). În perioada 1888 — 1918, pentru retorică s-a folosit un manual de Grigore Pletosu și Gheție : *Retorică și carte de cetire* (1909).

[9] Dr. Cost. Pavel, *Școalele din Beiuș (1828 — 1928)*, Beiuș, 1928, p. 133.

La Braşov, la „marele gimnaziu gr. or. român", retorica se predă abia la clasa a VII-a : teoria discursurilor, „retorica în înţeles strîns", cu accent special pe compoziţia cuvîntărilor. La Gimnaziul român, în afara cursului de retorică, antichitatea greco-romană se studia la orele de limba elină. În 1865, în biblioteca şcolii se aflau scrierile lui Demostene şi Isocrate, opera lui Platon şi altele. La 1870, la clasa a VI-a se dădeau ca exerciţii : *Extras din oraţiunea lui Cicerone pro Archia poeta C.I.II*; *Oraţiunea lui Em. Paul înainte de lupta de la Canae* (după Tit Liviu); *Nu tot ce e strălucire e aur* (dizertaţiune oratorică); *Oraţiunea lui S. Em. Africanus minor către soldaţii săi înaintea Cartaginii* ş.a.

Interesantă este această supravieţuire a retoricii, mai ales din punctul de vedere al urmăririi procesului de literaturizare. Un exemplu ni-l oferă programa gimnaziului pe 1876 — 1877, cînd la clasa a VII-a, la limba română, se predau trei ore pe săptămînă „retorica romană : teoria poeziei în genere şi a poeziei dramatice în specie : roman, novelă, basnă, epigramă etc..", după un manual de Cristu S. Negoiescu. Procesul este mai evident după 1890, cînd, practic, prin retorică se înţelege literatura, în general. Spre pildă, V. Oniţiu predă din retorică, două ore pe săptămînă : *Macbeth* de Shakespeare, în traducerea lui Carp, *Pygmalion*, tradus de Bengescu, *O scrisoare pierdută* şi *Conul Leonida* de Caragiale, plus discursurile lui Cicero, Kogălniceanu, dar şi poeziile lui Eminescu, V. Alecsandri, Gr. Alexandrescu ş.a. Foarte des, după 1900, apare, dealtfel, în programele şcolare, studiul nu propriu-zis al retoricii, ca teorie a elocvenţei, ci al prozei oratorice, un fel de compendiu de istorie a literaturii române şi universale.

Semnificativă este, pe de altă parte, atenţia ce se acorda retoricii, acum, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, de către mari scriitori şi oameni de cultură pentru care vechea disciplină exista exclusiv sub acest raport literar. Bariţ, crezînd că face retorică, publica cuvîntări ale lui Mihai Ghica şi ale mitropolitului Iosif al Moldovei, iar T. Cipariu, „în dorinţa de a cunoaşte scrisul românesc din principatul muntean", solicita ajutorul lui Eliade, în 1835, pentru procurarea unor cărţi, printre care operele lui Cantemir, *Retorica* lui Simeon Marcovici, *Regulile tragediei* de Văcărescu ş.a. Fenomenul este similar cu cel din Ţara Românească : retorica este privită în primul rînd ca o posibilitate de cultivare a limbii şi cunoaştere a istoriei literare naţionale şi universale.

Retorica românească probează un adevăr : umanismul, luat fie în sensul mai larg al circulaţiei ideilor literaturii şi civilizaţiei greco-romane, fie în sensul mai restrîns al interesului pentru această literatură şi civilizaţie, n-a fost străin culturii noastre în nici un moment al evoluţiei sale istorice. Este adevărat că în cataloagele bibliotecilor Cicero, Demostene, Quintilian, Platon, Aristotel, Isocrate ş.a. sînt prezenţi mai ales de la începutul secolului al XIX-lea. Tot atît de adevărat este însă că ideile lor au fost cunoscute şi receptate, pe diferite căi, încă din secolele anterioare, în aşa fel încît, mai tîrziu, influenţa lui Coridaleu, Vardalah, Rollin, La Harpe, Marmontel, şi a altora, găseşte un teren prielnic pentru a consolida o tradiţie deja formată „într-o atmosferă europeană saturată de învăţămîntul retoric".

G. CĂLINESCU, PICTOR AL UNEI LUMI ÎN ASFINȚIT*

C. JALBĂ

Prin *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru*, G. Călinescu se impune ca unul dintre romancierii noștri cu cea mai mare profunzime în zugrăvirea lumii aristocrației.

În accepția largă a cuvîntului, aceea de clasă conducătoare, care deține puterea în stat și exploatează alte clase sociale, aristocrația a constituit dintotdeauna o seducție pentru literatură, un fel de temă eternă a acesteia. Ea a putut, în ciuda distanțării în spațiu și în timp a scriitorilor, să capteze și o atitudine din partea lor, dacă nu armonios favorabilă, în orice caz nu una potrivnică. Homer, Eschil, Horațiu, Chrestien de Troyes ori Wolfram von Eschenbach, un Grigore Ureche sau Miron Costin se apropie în atitudinea față de lumea pe care o descriu, în pofida a tot ceea ce-i separă. Exponenți ei înșiși ai clasei conducătoare, ei vor vorbi favorabil despre ea, iar atunci cînd îi descoperă vicii, n-o fac cu intenția de a-i surpa ființa. Această atitudine are ca suport ideea potrivit căreia clasa lor e eternă, chiar dacă nu întotdeauna infailibilă, după cum eterne sînt și instituțiile de care se slujesc. Va trebui să apară în veacul trecut un Balzac, care să vadă mai adînc lucrurile, să surprindă mai realist, în ciuda înclinațiilor lui sentimentale, situația aristocrației în procesul ei evolutiv istoric, pierderea iluziilor, trecerea ei într-un plan secund social și politic. Dar, ca și, mult mai tîrziu, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, poetul crepusculului nobiliar, Balzac concede durata clasei, chiar dacă aceasta se săvîrșește prin compromis, prin adaptare la noile realități, favorabile esențial altei clase conducătoare : burghezia.

G. Călinescu devine însă spectatorul și cronicarul morții și pulverizării aristocrației ca efect inalienabil al mersului istoriei, al apariției unei lumi noi, în care ea nu-și mai are locul și în care nu mai e posibil nici un compromis. În *Bietul Ioanide* și în *Scrinul negru* el surprinde aristocrația sub aspectul ei de destin încheiat, perimat de istorie. Și dacă tonul acid, ironia și satira ce-și fac loc în cele două romane sînt compatibile cu temperamentul și cu viziunea sa clasică, ele sînt și efecte firești ale contemplației înalte a istoriei, care, cum arată Marx,se desparte rîzînd de ceea ce e perimat. Dealtfel, de la un roman la altul, între cele două

---

* Fragment din lucrarea de doctorat *Romanul lui G. Călinescu*, elaborată la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", sub conducerea dr. Ovidiu Papadima.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 3, p. 417—426, București, 1974.

se constată o înverşunare acidă a tonului romancierului, satira antiaristocrată fiind în *Scrinul negru* mai violentă, devenind, cel mai adesea, şarjă şi caricatură. La prima vedere ar putea surprinde această „cruzime", avînd ca obiect o clasă prăbuşită, chiar dacă cu iluzii; în realitate, caricarea devine în *Scrinul negru* modul potrivit de zugrăvire a clasei în timpul istoric pe care-l străbate aceasta. Rîsul, ironia, satira sînt efecte fireşti ale atitudinii şi ale modului de a fi şi de comportament al clasei în acel moment; „aristocratismul", în noile date ale istoriei, cu cît se încăpăţînează să supravieţuiască, fie şi ca spirit, în noile realităţi, cu atît devine mai ridicol şi mai grotesc.

Lucrul acesta, ca şi întregul mod în care G. Călinescu zugrăveşte în romanele sale aristocraţia, poate fi mai bine înţeles în lumina vederilor autorului despre aristocraţie, exprimate nu o dată în *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*. Aici apare limpede că romancierul G. Călinescu se arată fidel concepţiei istoricului şi criticului literar. Pentru G. Călinescu, aristocraţia, care pentru el nu e totuna cu noblеţea, este clasa cea mai ermetică, prin spiritul de castă, prin coeziune de corp şi prin orgoliu incoercibil. „Nu există — afirmă el — aristocraţi, există aristocraţie" [1]. Conform acestei concepţii despre aristocraţie, Duiliu Zamfirescu apare faţă de Gib Mihăescu, autorul *Donei Alba*, naiv în zugrăvirea lumii aristocrate. El, susţine Călinescu, „îşi făcuse despre boierie o idee cu totul superficială", de vreme ce boierii săi „puteau admite căsătoria simbolică cu o ţărancă ardeleancă". Evident, eroii lui aparţin unei epoci în care existau „boieri încă puternici politiceşte şi patrioţi". Faţă de el, Gib Mihăescu apare mai pătrunzător, mai adînc: „Aristocraţii lui Gib I. Mihăescu sînt mai subtili, mai aproape de realitate. Ei sînt fără putere în societate, uneori săraci, mai adesea detracaţi şi abjecţi, dar *au noţiunea puternică a valorii lor*. În faţa unui aristocrat în stare de ebrietate, eroul de origine umilă simte că talentul, averea, puterea nu vor fi niciodată în stare să modifice mentalitatea castei, mîndră de simpla ei existenţă, şi că în ebrietate însăşi aristocratul păstrează sentimentul valorii lui". Valabilitatea intuiţiei lui Gib Mihăescu este exprimată, după părerea lui G. Călinescu, tocmai de această subliniere a impermeabilităţii aristocrate, a spiritului de castă rezistent şi ermetic. Autorul *Donei Alba* pare a fi înţeles că „o clasă se apără nu prin meritul indivizilor săi (merit care e anarhic, indecent), ci prin ireductibilitate, prin închiderea porţilor". Firesţe, cel puţin cu privire la aristocraţie, aserţiunea se susţine, şi G. Călinescu e de părere că „Gib I. Mihăescu a făcut o operă (*Dona Alba* — C.J.), măcar sociologiceşte, adîncă" [2].

O altă idee teoretică călinesciană în legătură cu aristocratismul este că acesta se constituie, de fapt, nu în regim feudal, unde „boieria, ca şi noblеţea occidentală, era mai mult funcţională", orice funcţie săltînd individul „automat în clasa de sus", ci după consumarea lui. „Aristocratismul (care nu e totuna cu noblеţea) — spune G. Călinescu — apare ca o răzbunare de clasă după încetarea regimului feudal. Acum o sută de ani Gh. Eminovici putea deveni boier, fiindcă era un domn care să-i confere titlul; azi burghezului îi este răpită pentru totdeauna această vanitate. Aristocraţia română se constituie tocmai în zilele noastre, şi

[1] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, 1941, p. 680.
[2] *Ibidem*, p. 680 (subl. ns.).

numeroasele genealogii, studii de arhivistică familială arată că indivizii care pot produce documente tind să se constituie în castă şi să reziste colectiv iniţiativei individului şi, lucru de reţinut, depăşind cadrul naţional" [3].

Sînt cîteva coordonate teoretice despre aristocraţie pe care G. Călinescu, ca romancier, le va urma cu fidelitate. Ele explică în mare parte caracterul eminamente satiric al zugrăvirii lumii aristocrate în romanele sale. Constituit tîrziu, într-o epocă în care era asonant şi fără o tradiţie nobiliară mai îndelungată, aristocratismul românesc, şi nu numai el, se arată de la sine ridicol şi perimat. Cu atît mai mult în perioada înfăţişată în *Scrinul negru*, cînd o nouă ordine socială, cea socialistă, îl excludea definitiv. Fără îndoială, acest caracter flagrant perimat al aristocratismului românesc, contrastul dintre formele acestuia de manifestare, păstrate încă cu obstinaţie, şi noile realităţi sociale, precum şi spiritul de castă într-o epocă cînd nimic nu-l mai poate întreţine, toate acestea reclamă firesc ironia romancierului Călinescu. Desigur, declinul aristocraţiei a putut capta, în romanul românesc şi în cel universal, tragicul şi liricul, accentul de participare şi de compasiune. *Il Gattopardo* al lui Giuseppe Tomasi di Lampedusa, acest „poem fastuos al declinului nobiliar" [4], ar putea fi un prestigios exemplu. Să nu ne înşelăm însă. Lirismul romanului e datorat capacităţii evocatoare a atmosferei, a unui mod de viaţă, cel nobiliar, dar şi melancoliei mai adînci a romancierului, care-şi elogiază filozofic propria sa perimare socială şi umană. În realitate, dintr-o înaltă considerare a istoriei şi a vieţii, autorul ajunge inevitabil la înţelegerea, la acceptarea, la recunoaşterea legitimităţii istorice a disoluţiei clasei sale, la ironie. Lampedusa, arată Şerban Cioculescu, „urmaşul uneia dintre cele mai strălucite familii din aristocraţia insulară, a găsit acel ton de superioritate al ironiei faţă de propria sa clasă în declin, incisivitatea analitică a observatorului ştiinţific dezinteresat, de la o înălţime parcă de observator astronomic ... El nu plînge pe ruinele casei sale, povestindu-i prăbuşirea în decurs de jumătate de veac şi de două generaţii, ba chiar temperează cu surîsul ironiei melancolia imanentă oricărui sfîrşit, inclusiv acela al unei tagme nevrednice de compătimire ..." [5]. Dacă *Ghepardul* lui Lampedusa a putut fi apropiat de către unii comentatori, prin structura lui poematică, de *Craii de Curtea-Veche* a lui Mateiu Caragiale, apropierea nu se justifică însă şi prin atitudinea celor doi romancieri faţă de lumea pe care o descriu. Lampedusa, nobilul de veche spiţă siciliană, se poate detaşa, prin superioară luciditate, de spiritul tagmei sale, în vreme ce Mateiu Caragiale, ale cărui fumuri nobiliare le lua în rîs ilustrul său tată, rămîne captivul fascinaţiei aristocrate. Satira acestuia, ocolind cu grijă nimbul eroilor aristocraţi [6], vizează, în schimb, tot ceea ce le e exterior, într-o şarjă a insolitului şi

---

[3] *Ibidem*, p. 680.

[4] A. E. Baconsky, *Prefaţă* la *Ghepardul* de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, E.L.U., 1964.

[5] Şerban Cioculescu, *Crepusculul aristocraţiei în roman*, în *Varietăţi critice*, E.P.L., 1966, p. 393.

[6] În cartea sa intitulată *Bunul simţ ca paradox* (*snobism etc.*), Al. Paleologu apără astfel pe autorul *Crailor de Curtea-Veche* de snobismul pe care i-l atribuie, poate cam pripit, unii comentatori: „ ... Matei Caragiale nu cred să fi fost totuşi un snob. Bovarismul şi mitomania lui nobiliară nu-şi căutau deloc omologarea mondenă. Avea prea mult orgoliu ca să fie vanitos".

a grotescului de rar efect artistic. Monomania nobiliară, lumina tragică şi imnică în acelaşi timp în care e învăluit în roman apusul „crailor", privite în istoria romanului românesc, apar ca un reflex al pledoariei din ciclul Comănăştenilor pentru virtuţile clasei boiereşti de sînge. Subiectivismul lui Mateiu Caragiale e mai marcat, dată fiind epoca în care scrie el şi care edificase mai bine asupra a ceea ce se putea înţelege prin virtuţile clasei; dealtfel, el nici nu atribuie „crailor" virtuţi în accepţia lui Duiliu Zamfirescu, aceştia explorînd şi practicînd viciul cu o fervoare nu mai mică decît aceea a lui Pirgu, dar fără a se întina. Admiraţia romancierului e captată de un fel de valoare în sine a eroilor săi, convenită, de trecutul nobiliar al spiţei din care se trag, de morga lor aristocrată. *Craii de Curtea-Veche* devine astfel un poem al visului, al imaginarului, al gratuitului, şi din acest punct de vedere el poate aminti *Rusoaica* lui Gib Mihăescu.

Viziunea satirică călinesciană nu este numai un efect al observaţiei realiste sau al unei dispoziţii temperamental clasice, dar şi al unei idiosincrasii mai speciale, literare am zice. Aceasta aduce în romane acel spor de incisivitate, de caricare şi de şarjă pe care eroii nearistocraţi n-o atrag în aceeaşi măsură. Romancier satiric, G. Călinescu se orientează în acelaşi timp, conform unor repere teoretice, spre zone umane şi sociale pretabile manierei sale. Romanele sale validează predilecţia, dealtfel mărturisită, pentru insul viguros social sau marcat puternic sub aspect moral, devenit performer al categoriei morale respective. Mecanica morală atrage cu precădere atenţia romancierului decis să-i extragă, cu minuţie şi cu voluptate, toate aspectele şi consecinţele. Dar G. Călinescu face distincţie între mecanica morală a insului nearistocrat şi aceea, făcută din convenienţe şi orgoliu de castă, a aristocratului. Moralistul Călinescu analizează cu ironie natura morală, dar un Moş Costache Giurgiuveanu, chiar Aglae Tulea sau Bonifaciu Hagienuş, răsfrîng şi o impresie tragică şi cheamă, într-un fel, respectul autorului. Ioanide va urmări duelul dintre Conţescu şi Gonzalv Ionescu cu un interes aproape admirativ, deoarece asistă la o dispută între campioni ai naturii morale prin care aceasta i se poate revela. Dar tragicul, accentul nu de compasiune, ci cel puţin mai reţinut în faţa unei drame în fond nu sînt la preţ în *Scrinul negru*; dimpotrivă, acum, în ziua a doua a morţii unei clase, ironia devine faţă de aceasta mai incisivă şi mai necruţătoare. Distincţia ni se pare vădită. Un Costache Giurgiuveanu, Gonzalv Ionescu sau Bonifaciu Hagienuş tind a fi ipostaze general-umane, acelea ale categoriei morale, în vreme ce eroii aristocraţi răsfrîng, dacă nu o clasă, măcar o serie socială, oricum mai perisabilă istoriceşte şi care, de fapt, s-a şi prăbuşit. „Nu există aristocraţie, există aristocraţi", această propoziţie o putem înţelege şi

---

Şi mai departe: „Mania şi mitomania lui heraldică şi nobiliară reprezintă un fenomen nu prea rar printre scriitori. Rivarol arbora fără jenă un fals titlu de conte care nu convingea pe nimeni, dar care i se tolera. Balzac şi-a remaniat numele părintesc, inventîndu-şi şi o genealogie cu strămoşi iluştri tocmai în vremea Merovingienilor. Nietzsche pretindea că se trage din nu ştiu ce baroni balţi, lituani sau leşi. Gerard de Labrunie şi-a înlocuit acest modest nume cu splendidul „de Nerval" ... Isidore Ducasse s-a făcut „conte de Lautréamont" (acesta e limpede că nu pretindea nici o recunoaştere cu un nume aşa de insolit şi străin de repertoriul numelor feudale... E aici, în fond, acel „patos al distanţei" de care vorbea Nietzsche şi mai e şi un mod de a trăi în planul imaginarului. Toate acestea nu au nimic comun cu snobismul".

în sensul, poate mai intim călinescian, că insul aristocrat reprezintă de fapt întreaga categorie, că el nu există ca atare decît în măsura în care exprimă mentalitatea şi modul de a fi aristocrat. Anulat ca natură morală general-umană şi validîndu-se prin spirit de castă, el cumulează din plin ridicolul perimării istorice a tagmei din care face parte.

În acest regim compact satiric, cu un accent în plus în *Scrinul negru*, la care G. Călinescu supune aristocraţia, există totuşi două derogări de la el : Pascalopol *(Enigma Otiliei)* şi, în felul ei, Caty Zănoagă *(Scrinul negru)*.

La prima vedere, Pascalopol nu apare în afara unor tradiţii semănătoriste, prelungite în romanul nostru. El ocupă un loc central în *Enigma Otiliei* şi beneficiază, dacă nu de simpatia deschisă a autorului, atunci de o anumită condescendenţă şi atenţie. El trăieşte la oraş, ca atîţia moşieri descrişi de Sadoveanu, Ionel Teodoreanu sau Cezar Petrescu. Ca şi Iorgu Armaş, eroul lui Slavici din *Cel din urmă Armaş*, el îşi face studiile în străinătate şi moşteneşte, ca şi acesta, o moşie pe care o exploatează „raţional". În realitate, cu acest personaj sîntem totuşi în afara tradiţiilor seriei, consacrate în romanul românesc. Mai întîi, departe de sensul apologetic din ciclul Comănăştenilor, Pascalopol nu este de fapt aristocrat de sînge, ci unul prin avere şi educaţie ; obîrşia lui nu e în linia unui Dinu Murguleţ, fiind mai curînd un descendent rafinat, adaptat civilizaţiei, al unui Dinu Păturică sau Tănase Scatiu. În evocarea personajului său, Călinescu nu adoptă atitudinea sentimentală, nu poetizează modul lui de viaţă, aşa cum e cazul la Ionel Teodoreanu sau, într-un fel major, la Tolstoi. Ca să ne permitem o divagaţie, sentimentalismul în evocarea mediului aristocrat e adesea literatură de amintiri travestită ; atmosfera *Medelenilor*, de pildă, hrănită de biografia autorului, traversează de fapt toată proza acestuia. Edenul patriarhal al Rostovilor din *Război şi pace*, marea epopee tolstoiană, e substanţial evocator autobiografic, dar cu superioară valenţă umană şi istorică. Realismul în acest caz e filtrat în atmosferă, trăieşte în reacţii psihologice specifice. Pascalopol apoi nu poate aminti nici pe eroii boieri din *Răscoala* lui Rebreanu, configuraţi realist în raporturi sociale exacte, dezvăluitoare pentru locul şi dinamica clasei în societate ; într-un sens, poate, prin detaşarea şi modul de viaţă lucid şi sensibil, el ar putea fi apropiat totuşi de Grigore Iuga, exponent al unei generaţii contrastante faţă de conservatorismul obstinat al lui Miron Iuga. Pascalopol nu e văzut de Călinescu în perspectiva poziţiei sale de clasă şi personajul pare a-şi cere scuze cu discreţie de propria lui situaţie socială. În realitate, Pascalopol e un tip inedit de boier în romanul românesc, înrudit cu Lai Cantacuzin din *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* de M. Sadoveanu sau, prin trăirea lucidă a crizei sale erotice, cu intelectualul Emil Codrescu din *Adela* lui Ibrăileanu. Grav şi patetic, personajul nu atrage un regim ironic şi prin aceea că e un auxiliar al unei simbolici speciale. Captaţia Otiliei pentru lux şi pentru desfătări eterate, la adăpost de griji materiale, nu se poate opera decît în faţa unor promisiuni în limita bunului gust şi a unei decenţe elegante, pe care numai Pascalopol, aşa cum e înfăţişat în roman, i le poate oferi. Departe de a suferi vindicaţia satirică pe care Călinescu o nutrea îndeobşte faţă de aristocraţi, Pascalopol e asimilat lumii albe, ideale, reprezentate în roman de Otilia şi de Felix. Pe lîngă temperamentul şi modul său de a fi adaptat şi delicat, moşierul

e descris cu insistența menită să simbolizeze tentația pentru frivolitatea încă benignă a enigmaticei Otilii. E de amintit astfel interesul descriptiv pe care-l suscită pentru autor personajul, minuția plastică în care înfățișează modul lui de viață, tabieturile și interioarele în care trăiește. Bunul gust, rafinamentul, caracterizează interiorul de la oraș al moșierului. „Felix are și în sufragerie prilejul — arată scriitorul — să-și dea seama că modestul Pascalopol din strada Antim era acasă la el un om foarte subțire. În locul obișnuitelor garnituri, moșierul strînsese mobile de felurite stiluri și vechimi, bine armonizate, printre care un fel de armoar sculptat în stilul Renașterii și pe care, zicea gazda, l-a cumpărat în Normandia. Pe dulapuri, în cuiere țărănești, se îngrămădeau ulcele ardelenești și poterie occidentală, printre care cîteva tipsii perugiene de la începutul secolului al XVI-lea. Ceaiul însuși fu servit în cești de porțelan subțire japonez". Același gust rafinat, dar îndreptat de data asta spre stilul și obiectul țărănesc, care de fapt constituia și o preferință a autorului însuși, caracterizează și interioarele de la țară ale lui Pascalopol : „Aceeași căutare din apartamentul de la București se regăsea și aici, într-un chip mai rustic. Doi pereți ai sălii erau acoperiți cu două mari șaluri de cașmir, arme numeroase vechi erau presărate peste tot, de tavanul de grinzi atîrnau candelabre cu lumînări de ceară". Și mai departe : „O masă lungă se întindea aproape de la un capăt la altul al odăii, cu două bănci laterale. Masa și băncile, din blană groasă de stejar, erau lucrate în stil țărănesc, cu încheieturi de așchii, cuiere de lemn și blidare acopereau pereții de jur împrejur, pline de căni și bliduri țărănești de toate tipurile. O mare plită țărănească cu cuptor, într-un colț, avea un rost mai mult decorativ. Marginea de sus a cuptorului era ticsită cu căni albastre de format mai mare, iar plita însăși servea ca bufet. În sfîrșit, lungi culmi roșii atîrnau de cele două grinzi laterale ale tavanului. O pînză de in gros era așternută numai într-un capăt al mesei". La adăpost de regim ironic, Pascalopol poate atrage chiar accente de identificare cu autorul, dacă nu în drama sa, care e totuși urmărită de acesta cu înțelegere și gravitate, cel puțin în gesturi și tabieturi. De fapt, el se sustrage discret, ca o excepție îngăduită, din raza viziunii acide a lui G. Călinescu asupra aristocrației.

Caty Zănoagă constituie, în felul ei, o altă excepție a acestei viziuni. Existența personajului în *Scrinul negru* permite romancierului — lucru subliniat în critica noastră — suprapunerea planurilor temporale, procedeu de modernitate în roman. Jurnalul Catyei introduce perspectiva trecutului, a perioadei cînd aristocrația mai era încă într-un timp al ei față de timpul romanului, care e cel al pulverizării politice și economice a clasei. Deși personajul se mișcă într-o ambianță privită incisiv, cu puține excepții, și acestea ale unor personaje de plan secund (Oster, Alec Zănoagă), totuși el rămîne în esență un personaj grav și de multiple resurse umane. La drept vorbind, ieșind în afara celor două regimuri tipice în care G. Călinescu tratează, de regulă, personajele feminine : unul ironic distant și celălalt al idealității, Caty Zănoagă aspiră a fi cea mai complexă și mai patetică eroină din romanul călinescian. Ea nu exprimă acel mister al feminității pe care-l invederează cam prea manifest Otilia și nu are nici conturul cețos al unei pure ipostaze de temperament feminin, cum îl pot avea alte eroine călinesciene (Ioana, Sultana, Cucly etc.). Într-un fel, se poate spune, prin Caty Zănoagă Călinescu atinge o anumită maturitate

de evocare a femeii, realizînd un personaj care nu e văzut numai prin amprenta clasei de care aparţine sau în liniatura severă şi caricată a tipologiei morale pe care o reprezintă. Este o eroină vie, complexă şi reală, care se mişcă şi acţionează convingător, angajînd o bună parte din materia viabilă a romanului. Reuşita acestui personaj vine, am zice, dintr-un noncălinescianism, adică dintr-o atitudine mai nemijlocită a autorului, în care contează mai puţin datele generale de caracterologie ori impulsul său de idealitate şi de romantism, adesea cam artificios şi livresc. S-a afirmat în critică nu o dată că eroina lui G. Călinescu este o „mică doamnă Bovary". Dar prin Caty Zănoagă Călinescu poate aminti nu atît de eroina lui Flaubert, cît de spiritul acestuia. Caty este în orice caz o madame Bovary care-şi realizează cu înlesnire năzuinţele. Bovarismul ei constă într-o feminitate fremătătoare, într-un nesaţ continuu, avînd ca obiect modul de viaţă aristocrat şi cosmopolit. E o madame Bovary cu o experienţă mai completă, mai compatibilă cu propria-i aspiraţie şi mai înarmată spre a o dobîndi. Flaubertianismul devine mai curînd adoptat de autor în prezentarea personajului, în atitudinea obiectivă, dar intim analitică, lipsa de iluzii, gravitatea. Ceea ce a părut comentatorilor a fi „demitizarea Otiliei" este, în fond, acest mod de a vedea personajul mai puţin obişnuit inteligenţei, talentului şi temperamentului călinescian, deprinse mai ales a se revela pe ele însele. Drama eroinei e în traiectul feminităţii inalienabile, fără opreliști în sfera propriului ei impuls şi interes şi, totodată, în inconsistenţa obiectului ei : aristocratismul, mondenitatea. Dar, supralicitînd modul monden şi aristocrat de viaţă, Caty rămîne în primul rînd femeie prin senzualitate, spirit dominator, sensibilitate, egoism, pragmatism, farmec, ambiţie şi mod de a privi viaţa. Sfîrşitul eroinei nu va fi cel al clasei în mijlocul căreia a trăit ; destinul ei nu va eşua în ridicol, ci se va încheia tragic, lovind în însuşi vitalismul personajului prin maladie. E interesant de constatat că acest personaj, aproape singurul, dacă exceptăm, în felul său, pe Ioanide sau, tot într-un mod aparte, pe Felix Sima, cunoaşte o anumită evoluţie psihologică, contrastantă călinescian, ştiut fiind că eroii călinescieni sînt, de regulă, fixaţi psihologic, scriitorul urmînd doar să le releve demonstrativ caracterologia. Ceea ce e propriu-zis bovarism la Caty aparţine unui stadiu incipient, perioada adolescenţei, cînd ea îşi presimte tulburător senzualitatea, cînd năzuieşte la un mod curat o împlinire în dragoste, cînd încearcă dorinţa evadării din mediul familial sufocant. Foarte curînd, după încheierea capitolului cu „Gigi aimé", emanciparea feminităţii ei puternice o face întreprinzătoare nu numai în plan erotic, ci şi în unul material, apărîndu-şi aprig şi fără scrupul averea şi situaţia. Marea ei disponibilitate erotică nu-i anulează, în fine, simţămîntul matern, asociat cu orgoliul nobiliar pentru fiul ei, Filip, descendent al prinţului Hangerliu. Satira compactă a lui Călinescu, de care sînt absolvite puţine personaje, atinge uneori şi pe Caty, dar inesenţial şi fără a-i afecta structura. Accentele ironice vizează, de regulă, cosmopolitismul şi mondenitatea ei, limbajul atît de caracteristic din scrisori sau spiritul economic tradus în însemnări de cheltuieli, frizînd de-a dreptul comicul.

Ceea ce stîrneşte în primul rînd ironia acidă a lui Călinescu faţă de aristocraţie este spiritul de castă, hotărît să supravieţuiască în pofida istroiei şi a bunului simţ, „acel orgoliu de a trece printr-o criză istorică"

cum se exprimă Ioanide. Ridicolul provine din ideea că simpla supraviețuire fizică, în ciuda prăbușirii politice și economice, poate da clasei speranța unui viitor. Potrivit acestei optici, indivizii care compun clasa se privesc aidoma unor relicve, unor valori inalienabile, întemeiate pe origine, nume, arbore genealogic. „Va veni o zi — afirmă vehement Tilibiliu în Talcioc — în care o să stăm de vorbă altfel, atunci cînd elitele vor conduce din nou destinele acestei țări. Sper să mai fiu ambasador. Îmi păstrez mănușile pentru atunci". Dar elita, în accepția personajului, nu se întemeiază pe merit, pe lucrarea indivizilor ce o compun, ci pe origine și nume, pe genealogie. Fiziologia acestui orgoliu enorm, năzuind a impune prin el însuși istoriei, manifestările acestei conștiințe de clasă obstinate, iată direcțiile satirei călinesciene. *Scrinul negru* descrie de fapt un fel de paranoism în bloc, tradus prin pierderea simțului realității istorice, prin trăirea „crizei istorice", cum se exprimă Ioanide, ca pe o aventură extravagantă. Aristocrații călinescieni sînt departe de a avea ceva din luciditatea prințului de Salina ori din adaptabilitatea întreprinzătoare a nepotului acestuia, Tancredi. E drept, nici situațiile istoric-nu sînt aceleași, clanul prințesei Hangerliu avînd în față o revoluție mult mai radicală decît cea pe care au străbătut-o eroii lui Lampedusae Obtuzitatea viziunii istorice la aristocrații călinescieni vine și din apoli. tismul lor compact. Să ne amintim că dintre toți doar prințul Hangerliu, în *Bietul Ioanide*, va face, în felul său, politică, o politică, firește, de dreapta. Prin această restrîngere a orizontului aristocrat în viața politică și socială, care nu reflectă întru totul adevărul, Călinescu direcționează și mai percutant satira sa, îndreptînd-o spre tipologia în sine a aristocratului, spre modul său de a fi în noua realitate istorică.

Intenția satirică e vădită chiar de la începutul romanului. Adoptînd același procedeu de construcție ca în *Bietul Ioanide*, romancierul reunește în primul capitol întreaga sa lume aristocrată cu prilejul înmormîntării Catyei Zănoagă. Coloana „aristocrată" nu e descrisă global, ci cu insistență individualizantă. Ochiul romancierului fixează atent amănuntul vestimentar, sugerînd mizeria indivizilor și precaritatea situației lor economice. Faptul că la un moment dat unul dintre cei în coloană, un conte îmbrăcat ca un hamal (avînd pe umerii sacoului „cusute două bucăți de sac gros, în vederea, fără îndoială, de a feri haina de eroziune la ridicarea greutăților"), este abordat de o femeie, cerîndu-i să-i schimbe a doua zi „butelia de aragaz", arată sugestiv totala decădere materială a acestei lumi. Descrierea coloanei ar putea aminti de aceea ceva din teribilele convoaie de deportați în Siberia din literatura dostoevskiană, reflectate și în pictura rusă și care i-a inspirat lui Alecsandri poezia *Pohod na Sybir*. Ar putea aminti, dacă romancierul nu ar arăta o deliberată atitudine față de obiect, refuzînd orice apropiere, de pagini atît de ilustre ale literaturii ruse. Tabloul e lipsit de dramatism, de o perspectivă mai adîncă asupra unui aspect de istorie umană. Romancierul e mereu atras de ceea ce-i poate întreține ironia, atitudinea persiflantă. Elementul mizer și tragic e convertit ironic prin sublinierea modului aristocrat de a fi în fața lui. Aristocrații discută faptele diurne ale traiului lor mizer cu o afectare distinsă, caracteristică, distantă în raport cu obiectul ei, și în limbajul împestrițat de propoziții franțuzești al aristocraților tolstoieni.

„ — Cîştigi ceva? îl întreba aceasta (contesa de Verner-Sternberg, — C.J.) cu un uşor accent străin.

— Neregulat, răspundea bărbatul distins (inginerul Antoine Hangerliu, — C.J.), cu mustaţa englezească, uneori mai mult decît e necesar pentru micile noastre nevoi, altă dată nimic. Aş prefera un venit modest, dar sigur. Ş-apoi nu găsesc materiale . . . .

— *Oh, c'est toujours la même histoire. Maintenant j'ai pas mal de leçons; mahlheuresement, pendant l'été je perds tous mes éleves. Pourtant, on vit toujours, rien nous suffit . . .*

— *C'est vrai!* confirmă meditativ companionul.

— *L'essentiel est d'être bien portant.* Cîteodată mă irit (aici bătrîna doamnă aruncă prudent ochii înapoi spre contele cu înfăţişare de hamal), asta strică sănătatea. *Imaginez-vous*, spuse ea apoi mai în şoaptă, *ils m'ont volé toutes mes pommes de terre. Dire que c'est un comte et une comtesse Iablonski! J'avais mis de coté, cher monsieur, pour le jour de l'an, une bellebûche, grande comme cela* (bătrîna arată dimensiunea cu mîinile); *eh bien, il me l'ont volée aussi. C'est affreux!*".

Ironia irumpe apoi, substanţial, din inserarea atentă a genealogiilor aristocrate. La Balzac, Zola, Manzoni, Thackeray, Thomas Mann ori Tolstoi, aceste genealogii completează fişa caracterologică a personajelor, fiind de obicei intercalate în naraţiune. Plasînd genealogiile eroilor săi la începutul romanului, Călinescu creează impresia de album, de vetust; totodată, el infuzează compact ironia în viziunea generală asupra clasei. Insistenţa informaţiei genealogice nu vine numai din partea autorului, ca un mod de a sublinia abisul perimării istorice a clasei, ci şi din partea personajelor însele, ca un simptom acut al paranoismului aristocrat. În vreme ce „regele Vahtang" îşi mărturiseşte planul de a-şi vinde bocancii din picioare a doua zi la Talcioc, gîndindu-se să-şi ia în acest scop „în buzunar nişte sandale de cauciuc", Vasilevs-Lascaris e preocupat de completarea arborelui genealogic: „Am găsit un document — declară Vasilevs-Lascaris — care nu mai lasă nici o îndoială asupra continuităţii Lascarizilor în Ţara Românească. Este o mărturie asupra unui sulger Dragodan că este fiul călugărului Lascaris. Ei bine, am indicii precise că acest Dragodan are contingenţe cu ascendenţii noştri. Rămîne numai să pun lucrurile la punct". Dar satira călinesciană vizează chiar puritatea genealogiilor prin dezvăluirea descendenţei necontrolabile (copii naturali), a unor origini dubioase în cazul multor eroi aristocraţi. Costică Prejbeanu este „urmaşul regelui Vahtang al Georgiei", dar într-un fel care dezvăluie ironia scriitorului vizînd genealogia aristocrată: „Se ştie că un prinţ Alexei Chirilovici Bagration s-a căsătorit cu Zoe Văcărescu, al cărei mormînt se află şi astăzi în curtea bisericii Mavrogheni, la şosea. Fata acesteia, Saşa, născu în dimineaţa zilei în care muri soţul, Aga Băleanu, un băiat care fu trecut în mitrice drept fiul mortului, deşi Aga zăcuse greu bolnav în pat un an şi jumătate. Toată lumea avea ştiinţă că Agoaia trăia cu altcineva. În anii următori, ca văduvă, făcu alţi copii naturali. Atunci, o rudă bătrînă din partea Văcăreştilor, postelnicul Manolache Prejbeanu, înfie pe toţi copiii Saşei, inclusiv pe cel înscris sub numele Băleanu. Nepotul de fiu al acestuia era Costică Prejbeanu, care însă nu uita că oficial se trăgea din aga Băleanu".

Punînd în contrast spiritul de clan, morga și uzanța aristocrată cu noile realități sociale, ce-i drept înfățișate inconsistent, fără vigoare expresivă, mai mult ca fundal convenit, Călinescu împinge ironia pînă la un comic insolit. Procedeul folosit e același ca în cazul eroilor nearistocrați, reprezentînd caracterologii morale: demonstrarea modului lor de a fi în împrejurări care-l pot sublinia contrapunctic, de data aceasta noile condiții social-istorice. Impresia realizată e aceea a unui joc mecanic desuet și ridicol. Habitudinea aristocrată e dezgolită de orice conținut, devenind o mimare nudă, penibilă și grotească. Viața de salon, înfățișată din plin în *Bietul Ioanide*, la care năzuiesc și eroii neintelectuali, e înlocuită de întîlnirile la Talcioc, devenit locul singurei îndeletniciri lucrative a aristocrației și „un adevărat Almanach de Gotha", cum se exprimă Ioanide. Spiritul de corp, privegheat de bătrîna prințesă Hangerliu, memoriile pe care le scrie aceasta, elogiind, de pildă, pe „bunicul Alecu", care visa, în locul „unificării provinciilor române", un număr considerabil de cnezate mici, corespunzătoare domeniului unui mare proprietar rural", în fine, întrunirile într-un pod de casă, cu păstrarea aceleiași distincții de clasă, planurile, îndelung considerate, ale însoțirii unui membru al clanului, Matei Basarab, cu o „rumâncă" din clasele „de jos", educația lui Filip, odrasla Catyei și a prințului Hangerliu, privită ca o chestiune decisivă pentru clasă, totul e satiră virulentă, totul punctează fără menajamente abulia aristocrată. Călinescu realizează pagini de o vervă satirică remarcabilă, aproape gogoliană dacă n-ar fi lipsit într-atît nota gravă, dacă incisivitatea n-ar fi avut un spirit univoc. O impresie de vindicație lasă, totuși, viziunea călinesciană pentru insul grăbit, neatent la faptul că autorul *Scrinului negru* este, nu numai în acest roman și nu numai cu privire la lumea aristocrată, un scriitor satiric. Firește, cum s-a arătat, istoria se desparte rîzînd de clasele perimate, dar o clasă prăbușită considerată romanesc, în destine individuale, poate asocia în chip firesc tragicul. Cum am mai arătat, Călinescu restrînge însă, în chip deliberat, am zice, viziunea asupra aristocrației la o caracterologie strict de clasă, de comportament, de habitudine și de uzanță. Tipul aristocrat îl interesează, umoarea lui, reacțiile sale specifice în condiții care-i pot activiza, reactiv și demonstrativ, acest conținut moral caracteristic. De aceea aristocrații săi sînt oarecum prezentați în coordonate minore ale existenței umane și sociale, spre deosebire de aristocrații balzacieni, care rămîn, oricum, întotdeauna în primele rînduri ale vieții sociale și politice a timpului lor. Același lucru se poate spune despre eroii aristocrați ai lui Tolstoi și Turgheniev, după cum, revenind în planul literaturii românești, chiar boierii lui Slavici, Duiliu Zamfirescu și Rebreanu sînt mai în cheagul vieții sociale și politice. Dacă efectele istoriei se pot observa în existența și în modul de a fi al aristocraților călinescieni, clocotul ei și vîltoarea evenimentelor rămîn undeva în afara lor. De aceea și zugrăvirea noilor realități sociale, afirmarea forțelor și a rosturilor noi în istorie nu capătă expresivitate și consistență în roman. În prezentarea aristocrației, Călinescu rămîne un clasic, un scriitor captat de esența morală a clasei, de portretul ei conturat în cea mai incisivă manieră moralistă, pe un traiect de istorie complet, încheiat definitiv pentru umanitatea respectivă.

M. ANGHELESCU

ARABIC LITERATURE IN ROMANIA AFTER THE SECOND WORLD WAR

The first Romanian scholar that we positively known to have had knowledge of Arabic was Prince Dimitrie Cantemir — at the close of the 17th century and beginning of the 18th — who, in his many historical and literary writings, also used representative works of the Arabic literature. Arabic was probably known to Metropolitan Antime Ivireanu, too, under whose care books for the Arab christians in Syria were printed in early 18th century in Bucharest (a Missal in 1701, a Breviary with letters carved by the scholar monk himself in 1702). There are sources indicative of the learnerd traveller N. Milescu (1636—1708) to have known the Arabic language, but accurate data to that effect lack. However, the 18th century was undoubtedly the epoch when more knowledge of the Arabic language and literature reached the Romanian hands; it was at that time that the famous *Arabian Nights* was translated through the intermediate of a Greek version, the book meeting with immediate aced far-reaching succes among people in all walks of life. Still then actual interest in language acquisition became more obvious. There are even researchers assuming Arabic to have been tought in the highest Romanian schools of the time, such as the Princely Academy in Jassy, but here again the evidence lack. However, it goes without saying that Arabic was then being taught down there, more likely as a result of private initiative, of concern restricted to the circle of a few scholars, maybe merchants. It is from that period that we have the manuscript of a spelling book for the learning of Arabic which one teacher Ioan Aluviu presented his pupils with, containing notes that speak of its having been used. The manuscript of another Arabic spelling book having belonged to another known man of letters, the "stolnic" Const. Kogălniceanu, now in the Central University Library of Jassy, dates back to the 18th century, too [1].

[1] The first manuscript is cited by A. D. Xenopol and C. Erbiceanu, in *Serbarea şcolară de la Iaşi*, 1885, p. 354. In the second, undated, we can read a note of the well-known scholar and politician Mihail Kogălniceanu (1817—1891): "Abecedar grecesc (sic!) a bunului meu stolnicul Constantin Kogălniceanu". That Constantin Kogălniceanu, "stolnic" in 1758 and governor over three Moldavian districts in 1769, was a translator and copyist of manuscripts; he had good command of French, Greek and Turkish languages (cf. N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, t. I, Bucharest, 1901, pp. 482—483).

Rev. ist. teorie lit., tom. 23. nr. 3, p. 427-432, Bucureşti, 1974.

More do we know of the interest in the Arabic language and literature during the 19th century. The "Curierul Românesc" journal of 1829 publishes the serial article *The Arabic Literature*, probably compiled from a western source, which is nonetheless illustrative for the readers' wish to know more about that literature, whereon the anonymous author writes that "haracterul său este aşa de deosebit, fisiognomia sa aşa de întipăritoare, începutul şi revoluţiile sale aşa de vrednice de însemnat şi aşa de pline de învăţături, încît fără de adînca cercetare a tuturor acestor bogăţii, istoria neamului omenesc ar fi cu totul nedesăvîrşită" ("its character is so peculiar, its substance so significant, its early beginnings and history so valuable and full of lessons, that without a careful study of these treasures the history of humanity would definitely lack completion") [2]. Many other notes, translations or forgings of Arabic literature, informations on the Arab countries, of the heroic fight for independence of the Algerians under Abd-el-Kader, are published in almost all the magazines of the time : "Albina românească", "Universul", "Gazeta de Moldavia", "Albina Pindului" etc. A remarkable expert of the Arabic language and its literature was going to be Timotei Cipariu (1805—1887), professor at the Theological School of Blaj, owner of an impressive collection of works by Arab writers and so was later Constantin Şăineanu, graduate of the Paris École des langues orientales (none of which unfortunately left translations from the Arabic literature).

After 1900, apart from sporadic rather occasional translations — as a rule in a language of wide currency — worth mentioning is the edition and rigorously philological translation published in Paris by professor Basil Radu from the Arabic text of the travel notes by Patriarch Macarius of Antioch on his journey across the Romanian Lands in mid. 18th cent. Instead, translations from fiction with the exception of countless editions of the Arabian Nights are rather scarce.

After the Second World War, particulary after 1955, the interest in the Arabic literature increased; that interest was obviously connected to the circumstances under which — at that time — the Arab countries were involved in a wide process of national and social emancipation fighting against imperialism, activities followed with great interest and sympathy by wide circles in our country as well as to the development of the economic and cultural relations with these countries which made various categories of readers do their best in getting, as much and complex information as possible about the cultural and economic life of these countries as well as their history. During this period of time not only the number of literary translations from Arabic but of reference books increased too (books on the geography, history, economy and politics of the Arab countries). Consequently in 1956 a monograph about Egypt and another one about Saudi Arabia were published, in 1957 one about Algeria, in 1959 one about Tunisia etc [3]. Along the same trend of the growing interest for the culture, civilization and contemporary realities

---

[2] *Literatura arăbească*, in "Curierul Românesc", nr. 50, 20 September 1829, p. 218.

[3] A list of these works in M. Anghelescu and I. T. Bădicuţ, *Romano-arabica* (*Selective Bibliography*), in *Romano-arabica*, Bucharest, 1974, p. 115 etc. The present article is indebted especially to the part referring to translations due to I. Bădicuţ.

of the Arab world was the foundation în 1957 of the Department for the Arabic language and literature within the University of Bucharest.

The professors of this department as well as the graduates, having specialized in Arabic, are the main supporters of disseminating Arabic literature, their translations, directly from the original, tend to replace the ones from other widely spread languages as it was done until then. Besides the advantages of a correct translation, it is worth mentioning the contribution of the above mentioned specialists in that they selected the authors they had already translated thus offering the readers the works of the most outstanding Arab writers. Two of the most active translators and interpreters of this literature, readers at the University of Bucharest, are I. Bădicuț, teaching classical Arabic literature and N. Dobrișan teaching modern and contemporary Arabic literature. The former has translated a wide range of Arabic classical literary works offering the Romanian readers an opportunity to learn a few facts about some of the great poets belonging to the first glorious period of the Arabic literature (Abul-l 'Ala al-Ma'arri, Abu Nuwas, 'Antara, Ash Shanfara, Nabigha Dhubiani, etc.), as well as valuable translations from contemporary poets (the Iraqui Abd el-Wahhab al-Bayati, the Sudanese Mohammed al-Fituri etc.) including a monographic study about the Tunisian romantic poet Abu-l Qasim ash-Shabbi whose penetrating and original tone finds a surprising equivalent over the years and beyond many countries the poetry of our unforgettable N. Labiș, N. Dobrișan, specialist of contemporary Arabic prose, has translated several books (*The Days* a famous autobiographical book by the Egyptian Taha Husein, *The Partridges and Autumn* by Nagib Mahfuz, many a short story of the anthology *The Cheapest Nights* prefaced by him) and published a number of well informed articles.

Nevertheless, the number of translators as well as that of translations is far greater; poetry translations benefiting by the talent of our best known poets and translators such as Al. Philippide, Geo Dumitrescu, Vasile Nicolescu, Tașcu Gheorghiu, Maria Banuș, Al. Balaci, Romulus Vulpescu, Dan Grigorescu, Teodor Mihadaș etc. To these we should add other famous names for prose translations including Demostene Botez, Vladimir Streinu, Veronica Porumbacu, I. Frunzetti, N. Argintescu-Amza etc.

Poetry translations, always difficult, and all the more so in the case concerned not only giving to the language difficulties but also to the different traditions and metaphorical universe so dissimilar prove the boundless endeavour of the Romanian translators to get into the most intimate details of Arabic poetry rendering its original features, offering the readers not free imitations of a subject borrowed from an Arab poet but — if not the letter — at least the spirit of this poetry, its inner world with its original richness of meanings and suggestions; that is why several of the translated poems have been taken up again and retranslated in an attempt at an identity with the original ones (this is the case of some poems by the Iraqui Ali Jalil al-Wardi, the Lebanese Halil Mutran etc.) As the Arabic contemporary literature is extremely rich and varied, the translators were compelled to do their best to faithfully represent all literatures and tendencies naturally presenting

the Romanian reader with an as true-to-life as possible a picture with valuable creations taking precedence. Thus fragments or poems by great poets prior to the Second World War have been translated (some of whom are still writing to these days) such as the Egyptians Hafiz Ibrahim, Ahmad Shawqi, the Lebanese Halil Mutran, the Iraqui Al-Jawaheri etc. Reputed post-war poets were translated such as the Tunisian Mustafa Fersi, the Syrian Nizar Qabbani, of which the most celebrated is the Iraqui Abdal-Wahhab al-Bayati whose poetry has been translated into numerous languages (Louis Aragon said he was the greatest contemporary Arab poet). True that translations fail to always faithfully mirror the interest in a writer as is the case with al-Bayati, whose work — besides translations — has been made known through translations on the Radio, in the literary circle of students at the Bucharest Faculty of classical and oriental languages, through the writer's interviews about his work during his visit to our country last year, it having also been the subject of a M.A. (the dissertation, the last being also valid for the works of Taha Husein, Jibran Khalil Jibran, Nagib Mahfuz etc.).

If in the case of poetry translations the main purpose of the translator and of the implicit selection is to render the originality and variety of a poetry milenary tradition, boasting of prose tranlations besides selecting valuable works, tend to offer the reader the concrete image of a seethind revolutionary world where the blast of innovations causes shakedowns of not only ancient social structures but if consciousness as well; of the reale living and thinking. Most prose translations reflect the crisis of the fight between old and new, either on the social plane (the novel *An Unsuccessful Attempt* by the Iraqui writer Dhunnoun Ayoub) or on an individual self constiousness plane (the short — stories volume The Fourth Patient by the Egyptian Iusuf Idris, the novel *The Land* and the short-stories in the volume *Small Dreams* by Abderrahman ash-Sharqawi, the sort story *The Candidate of the Honourable Gentlemen* by the Syrian Hasib al-Kayali, *Uad Hamid's Palm-tree* by the Sudanese Sayyh at-Talib, the last in this list from the anthology entitled "The Cheapest Nights'), or on both planes (as it is the trilogy "Alger" by the Algerian Muhammed Dib).

A particular plase is held by the translations of books written by a previous generation of writers such as *The Days* by Taha Husein and *The Diary of a Countryside Attorney* by Tewfik al-Hakim. Even if we do not clearly see the feeling of a change, of a necessary overthrowial description with great craftsmanship of ordinary life in a simple countryside family, or that of a petty law clerk in daily contact with the endless sufferings of fellahin caused by ignorance, poverty and the dishonesty of a corrupt administration, all these all assume a true — to fact document value the latter being moreover a social manifest. Both novels, translated into numerous other languages were in fact among the first ones that called the attention on the new Arabic literature they lying at the base of the brilliant impetus in the contemporary Arabic prose.

As a whole the picture of contemporary Arab writers translated into Romanian is remarkable although the literature of some arab countries is less representative (for example Saudi Arabia, Jordan, Libya, even the Sudan). Among the writers whose works have already been

translated, mention should be made of the well-known names of Ahmed Akkash, Mohamed Dib, Malek Haddad, Iusef Sebti (Algeria), Tewfik al-Hakim, Taha Husein, Abderrahman ash-Sharqawi, Hafiz Ibrahim, Iusuf Idris, Bint ash-Shati, Nagib Mahfuz, Yahya Haqqi, Na'im Attya, Ahmad Shawqi, Mahmud Teimur (Egypt), Abd el-Wahhab al-Bayati, Dhannoun Ayoub, G.T. Farman, al-Jawaheri, Nazik al-Mala'ika, Abd el-Malek Nuri (Iraq), Isa an-Nauri (Jordan), Jebran Khalil Jebran, Omar Fahuri, Georges Hanna, Suhayl Idris, Radwan as-Sahhal (Lebanon), Abdel Majid ben Jallun and Mohammed Aziz Lahbabi (Marocco), Ahmed Suleiman al-Ahmad, Hasib al-Kayali, Nizar Qabbani, Fuad ash-Shaib (Syria), Mohammed al-Fituri, Salih at-Tayyb, Iusuf Bashir at-Tijani (Sudan), Mustafa Fersi, Ahmad Hasun, Bedreddin Abbasi, Nureddin Sammud (Tunisia) etc.

The studies and articles issued by various Romanian researchers have contributed to disseminate the Arabic literature; these studies and articles although not large in number cover a wide range of concerns as well as the whole Arabic literature from beginnings to our days. I. Bădicuț has already published a study on the authenticity of pre-Islamic Arabic poetry; he also draws the history of the problem (one of the highly controversial problem, in the Arabic literary history) and suggests some general acceptable conclusions [4]; Nadia Anghelescu has published a study and an introduction to the work of the 8th cent. great Arab prose writer al-Jahiz [5]. More recently a young researcher, still a student, has launched an extremely interesting and attractive assumption as to the symbols of the famous qasid of pre-Islamic poet Imrul Qais, bearing directly on the interpretation of the whole pre-Islamic poetry not only as a traditional description of bedouin life but also as a figurative expression of the stages of initiation into a love ceremony, a poetry assuming a high degree of abstraction and refinement [6]. During the same span of time were published outstanding figures of Classical Arabic literature such as al-Hamadhani [7], al-Mutanabbi [8] and some collections of Arabic literature and literary magazines [9]. An extremely ample bibliography consists of studies about the famous Arabian *Nights* collection as well as about how it came to be translated and circulated in Romania [10].

Contemporary literature took advantage of a wider number of studies owing to the fact that some of the translated books were preceded by forewords some of which are real monographs (N. Dobrișan's foreword to the anthology of the contemporary Arab short stories), others are

[4] I. Bădicuț, *Apariția și transmiterea poeziei arabe preislamice*, în "Analele Universității București", XIX (1970), p. 41—48.

[5] Nadia Anghelescu, *Un clasic al prozei arabe: Djahiz*, în "Studii de literatură universală", VIII (1966), p. 97—112.

[6] Grete Tartler, *Versuch einer Interpretation der Qasida von Imrul Qais*, in *Romano-arabica*, Bucharest, 1974, pp. 69—76.

[7] Nadia Anghelescu, *Milenariul al-Hamadhani*, în "Luceafărul", X (1967), nr. 7, p. 6.

[8] I. Bădicuț, *Al-Mutanabbi*, în "Argeș", I (1966), p. 15, nr. 4.

[9] C. Țoiu, *Lirica arabă în colecția "Melior"*. in Secolul 20", II (1962), nr. 5—6, p. 242—245; M. Anghelescu, *O revistă irakiană: Al-Adib al-Iraqi*, în "Secolul 20", II (1962), nr. 9, p. 210—212 etc.

[10] Dorothea Sasu-Țimerman, *Les "Mille et une nuits" dans la littérature roumaine*, in "Studia et acta orientalia", II (1960), p. 189—206; the Ov. Papadima's *Introduction* to the translation of the "Arabian Nights" (1966); Nadia Anghelescu, *Despre specificul literaturii*

valuable portraits of the respective writers e.g. V. Râpeanu's foreword to the book *An Unsuccessful Attempt* etc. In fact most of the published articles focus on contemporary prose either in general (M. Anghelescu's notes about contemporary Arabic prose) or analytically (N. Dobrişan's notes on the Algerian short story, O. Nagy's article about Tewfik al-Hakim's prose etc.) [11]. Essays on poetry are present as well: the above-mentioned article by I. Bădicuţ on ash-Shabbi, *The Present Moment of Egyptian Lyrics* by N. Dobrişan etc.

The great number of translations from the Arabic literature, special pages devoted to Arabic literature by numerous literary magazines, studies and articles published by Romanian specialists show the large Romanian audience that the Arabic literature, and the Arab culture in general has. This interest is continuously growing and the good relations between the Arab countries and Romania are the best foundation to stimulate it.

arabe, in "Gazeta literară", XIV (1967), nr. 6, p. 8; I. Bădicuţ, *"O mie şi una de nopţi în ediţie nouă*, in "Gazeta literară", XIV (1967), nr. 8. p. 8; Martin Naht, *Informaţii istorice şi sociale privitoare la români în "Halima" tradusă de Gherasim Gorjan*, in "Limbă şi literatură", XXIII (1969), pp. 223—227; Marta Anineanu, *Povestea lui Camaralzaman*, in "Revista de istorie şi teorie literară" XIX (1970), nr. 2, pp. 291—294; Mircea Anghelescu, *Prima traducere din "Halima"*, in "Limba română, XXI (1972), nr. 3, pp. 263—266; M. Anghelescu, *New findings on the translation of the "Arabian Nights" into Romanian*, in "Analele Societăţii de limba română", II—III (1972—1973), p. 61—64 etc.

[11] M. Anghelescu, *Însemnări despre proza arabă contemporană*, in "Secolul 20", III (1963), nr. 6—7, p. 351—356; N. Dobrişan, *Însemnări despre nuvela algeriană*, in "România literară", V (1972), nr. 10, p. 23; Olga Nagy, *Un representant du modernisme dans la littérature égyptienne: Tewfik al-Hakim*, in "Studia et acta orientalia", I (1957), p. 333—338 etc.

M. NOVICOV

ÎNTÎLNIRI CU PUȘKIN

Împlinindu-se 175 de ani de la nașterea lui Aleksandr Sergheevici Pușkin, în patria poetului au fost programate numeroase festivități și acțiuni comemorative. Prilej și pentru noi de a propune cîteva reconstituiri.

Pușkin e un scriitor al cărui nume a devenit familiar și intelectualității românești încă din timpul vieții lui. Împrejurarea se datorește, firește, în primul rînd biografiei celui în cauză. Surghiunul din sud l-a pus în contact cu o seamă de cărturari și literați moldoveni, i-a trezit un interes susținut pentru folclorul moldovenesc, pentru trecutul, obiceiurile și traiul poporului vecin. *Șalul negru* și *Chirdjali* în traducerea lui Negruzzi, apoi *Țiganii* în tălmăcirea lui Donici s-au constituit imediat ca piese de succes ale repertoriului literar românesc. Dar a explica numai prin aceasta popularitatea lui Pușkin la noi ar fi totuși incorect. În condițiunile în care — în toiul luptei pentru afirmarea națională și eliberarea socială — literatura română își elabora un program militant de autohtonizare, inițiativele lui Pușkin au apărut ca demne de a fi luate în seamă nu doar pentru că a scris și despre români, ci pentru că în spațiul său rusesc el înfăptuise cotitura la care noi aspiram. Cu perspicacitatea care-l caracteriza, Heliade Rădulescu a sesizat-o, atunci cînd la moartea lui Pușkin l-a numit, simplu și sublim : „poetul național al Rusiei". Mai tîrziu, ideea va fi dezvoltată, cu ambiții de generalizare, de N. Iorga. Vorbind despre relațiile româno-ruse în deceniile 3 și 4 ale veacului trecut, marele cărturar evidenția că ele au fost fertile mai ales în plan spiritual : consonanțe mai izbitoare se datorau faptului că și aici și acolo romantismul a fertilizat spiritul național.

În cazul literaturii ruse, propozițiile citate necesită unele precizări. Într-adevăr, cu toate că „s-a întors către Occident" ceva mai devreme, literatura rusă a fost, ca și cea română, o literatură de tip est-european. Bielinski îl numea pe Lomonosov „Petru cel Mare al literaturii". Pentru că el, ca și vestitul om de stat, a transplantat din Occident formele necesare procesului de modernizare. Operațiunea — ca și în cazul politicii — a avut avantaje și dezavantaje. Marele avantaj a constat în crearea condițiilor necesare unei dezvoltări accelerate. În cîteva decenii literatura rusă a parcurs un drum care în Occident durase secole. Dar graba se plătește. Cu toate că a propulsat talente viguroase (Antioh Cantemir, Lomonosov

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 3. p. 433–436, București, 1974.

însuşi, Derjavin, Fonvizin, Radiscev), literatura rusă din secolul al XVIII-lea n-a putut depăşi pe plan european condiţia unei literaturi periferice. Ea nu s-a putut constitui ca un cuvînt nou în dezvoltarea artistică a umanităţii pentru că îi lipsea originalitatea fundamentală a specificului naţional. O încătuşau două servituţi : faţă de modelele străine şi faţă de anume ţeluri extraestetice pe care s-a angajat să le servească cu devoţiune. Clasicismul, care în Occident încununase procesul de desprindere a literaturii ca artă în ansamblul literaturii „culturale", în Rusia n-a putut să prezideze decît la începutul acestui proces. Prin asta se explică şi violenţa reacţiei anticlasiciste. Dar — lucru ciudat şi semnificativ ! — Karamzin a descoperit anacronismul clasicismului tot în . . . Occident. Spre deosebire de literatura germană sau engleză, literatura rusă n-a propulsat formele romantice din ea însăşi, ci le-a „preluat" şi pe acestea. De aceea — atunci cînd şi-au propus ca ţel autohtonizarea literaturii — viitorii decembrişti s-au ridicat concomitent şi împotriva neoclasicismului francez şi împotriva „ideologismului melancolic" german. Sufletul şi steagul acestei mişcări în plan literar a fost Puşkin. Romantic — în măsura în care a fi romantic însemna atunci a mărşălui în pas cu vremea — Puşkin nu s-a menţinut în captivitatea romantismului cînd „literatura retorică" (pe care Bielinski o va combate mai tîrziu cu înverşunare) a început să îmbine într-o coclită platitudine clişeele clasice cu cele romantice. Programatic-literar, două idei fundamentale pot fi identificate în tot ce a scris Puşkin : poezia rusească trebuie să fie în primul rînd *rusească* (modelele străine se cer a fi cunoscute, studiate, însuşite, valorificate, dar numai ca modele ale felului în care poezia poate fi neîncetat *înnoită*) ; şi că poezia trebuie să fie poezie şi *numai* poezie. „Tu întrebi, — scria el lui Jukovski — ce ţel există în *Ţiganii* ? Asta-i bună ! Ţelul poeziei . . ." Fără să anuleze nimic din ceea ce s-a creat pînă la el, Puşkin ca artist s-a manifestat în primul rînd ca inovator, ca deschizător de drumuri în toate direcţiile. Poemul — de veche tradiţie în literatura rusă — Puşkin l-a înnoit substanţial ; l-a liricizat, l-a epicizat şi l-a dramatizat în acelaşi timp, l-a eliberat de canonul unilateralităţii stilistice, l-a înviorat tocmai prin ritmica ciocnirilor de stiluri, conferindu-i astfel o excepţională mobilitate şi vioiciune, dar şi un simfonism necunoscut pînă atunci, reuşind să ajungă la constituirea unui gen literar cu totul nou — romanul în versuri — pentru a înzestra de data aceasta nu numai literatura rusă, dar şi literatura universală — cu o operă unică în felul ei, *Evgheni Oneghin*. De bună seamă, fără Byron, pe care nu s-a sfiit să-l numească „stăpînitor de gînduri", Puşkin n-ar fi reuşit, poate. De la Byron a aflat ce se cere unui poet rus ca să fie cu adevărat rus. Dar şi de la Shakespeare. Puşkin însuşi considera că *Boris Gudunov* e o dramă shakespeariană, dar cu ea şi cu „micile tragedii" începe etapa cu adevărat rusească în dezvoltarea dramaturgiei ruse. Unora, poate, afirmaţia le va părea imposibilă, dar fără *Boris Gudunov* nu putea să apară *Revizorul*. Şi în domeniul prozei Puşkin a avut modele, opere ale unor autori către care se simţea atras : Walter Scott în primul rînd, dar într-o anumită măsură şi Sterne, apoi Stendhal. Dar şi în acest domeniu, cu *Povestirile lui Belkin*, *Dama de pică*, *Fata căpitanului*, începe noua proză rusească. Oare întîmplător o apreciau la superlativ scriitori atît de diferiţi ca Prospère Mérimée şi L.N. Tolstoi ? Fără să fie critic în sensul propriu al cuvîntului, Puşkin

a despicat drumuri noi și în critică; elevi ai săi sînt în egală măsură și V.G. Bielinski și Apolon Grigoriev. Literatura rusă ca una din marile literaturi ale lumii începe cu Pușkin.

Un al doilea moment în care spiritualitatea românească a receptat cu vigoare această semnificație a operei pușkiniene a fost anul 1937 — anul centenarului morții lui Pușkin. În primul rînd a uimit amploarea ce s-a dat acestei comemorări în U.R.S.S.

Este cît se poate de semnificativ că la noi explozia unui interes aproape neașteptat pentru Pușkin a coincis cu momentul unor puternice frămîntări sociale. Deceniul 1930—1940 a fost în cultura noastră deceniul unor adînci revalorificări. Lozinca „frontul popular" a cunoscut o adeziune largă și în rîndurile intelectualilor. Necesitatea de a apăra cultura împotriva barbariei fasciste a apropiat de clasa muncitoare și de partidul comunist un număr impresionant de cărturari — scriitori, artiști, oameni de știință. Înțelegerea dintre cele două forțe — îl vom cita pe Blok — nu putea fi decît „muzicală" și poezia lui Pușkin a apărut dintr-o dată ca un cristal prin care contururile viitorului „acord" se puteau întrevedea. În năzuința ei constantă de a se identifica cu făurirea de către popor a propriei sale istorii, literatura română se întîlnea pentru a doua oară cu Pușkin, și-i recepta prezența ca un sprijin și o deschidere către zări noi.

A treia întîlnire a avut loc în 1949, tot cu prilejul unei date jubiliare — 150 de ani de la nașterea poetului. Literatura noastră trecea atunci printr-o nouă fază de căutări. Traducerea, în decurs de un deceniu, aproximativ, a tuturor operelor reprezentative ale lui Pușkin, s-a înscris în istoria literelor românești ca un nou însemn de maturitate. Și nu numai datorită faptului că la înfăptuirea ei și-au dat concursul reprezentanți de frunte ai artei cuvîntului (Al. Philippide, Victor Eftimiu, Adrian Maniu, Eugen Jebeleanu, Miron Radu Paraschivescu, Virgil Teodorescu, Ioanichie Olteanu, Mihu Dragomir, Victor Tulbure ș.a.), dar și pentru că toate traducerile — excepțiile sînt rare și nesemnificative — poartă amprenta congenialității. De bună seamă traducerile nu pot rivaliza cu originalul, însă îl pot servi sau nu. În cazul lui Pușkin, traducerile românești — unele din cele mai bune în Europa, o afirmăm în cunoștință de cauză, în orice caz în țările neslave — atestă că poeții români au reușit să pătrundă în esența poeziei pușkiniene și s-o realcătuiască dinăuntru. La Pușkin codul muzical al poeziei așează în relații armonice nu cuvinte (sintagme, propoziții, idei, noțiuni), ci fragmente de viață (tablouri, episoade, sentimente, gînduri, amintiri, relații umane). De aici — senzația de înțelegere totală. Senzație înșelătoare în fond.

Pușkin într-adevăr întotdeauna scria despre ceva (de aceea poezia lui se clasifică atît de ușor în scopuri didactice după teme, genuri, specii etc.), se confesează cu privire la sentimentele ce-l copleșesc („Pe dealurile Gruziei se-ntinde ceața serii ..." „Eu te-am iubit și poate că iubirea...") și destăinuie în epistole către prieteni („Cu gloria, nădejdi, iubire ne-ai răsplătit tu, amăgire, puțină vreme în trecut ..."), către tovarășii de bătălii și de petreceri („În greu surghiun siberian ..."), meditează pe malul mării, cu care se compară într-un fel („Nu mi-a fost dat să părăsesc pe veci apăsătorul mal, extazul meu să-ți hărăzesc și peste creste să gonesc al poeziei mele val"), hoinărind pe „străzi zgomotoase" și amintindu-și că „vom trece toți sub bolți eterne — cuiva curînd i-o bate-un

ceas" etc. etc. Orice temă ar aborda — libertatea norodului, splendorile naturii, admiraţia pentru „al frumuseţii duh curat" sau „cîntecul bahic" al „vocilor voioase", ca să descopere ceea ce Călinescu numea „ordinea *ascunsă* a lumii" — Puşkin pune în relaţie fragmente de viaţă perfect recognoscibile, armonizează nişte „sunete" familiare tuturor. Dar adeziunea la ele este doar prologul înţelegerii. Fiorul pe care ţi-l stîrneşte poezia puşkiniană emană de la saltul spre abstracţiune, spre absolut, la care ea te obligă. Senzaţia de familiar, cunoscut, captivează şi pe aceia cărora le place tihna şi platitudinea, nimic nu-i opreşte să se complacă în dulcea captivitate. Spiritele congenitale însă aud chemarea înălţimilor. Şi atunci saltul extatic se produce.

Valoarea traducerilor româneşti din Puşkin rezidă tocmai în respectarea bipolarităţii pe care noi am încercat s-o definim. Ceea ce e un semn că traducerile au corespuns nu doar unui omagiu, dar şi unei necesităţi cultural-literare.

CORESPONDENȚA LUI N. ROSETTI-ROZNOVANU CU CĂRTURARII STRĂINI (1818—1820)

O deosebită însemnătate pentru mișcarea culturală din Moldova de la începutul secolului al XIX-lea are corespondența lui N. Rosetti-Roznovanu cu numeroși cărturari străini, francezi mai ales [1]. Activitatea multilaterală a acestuia — bibliofil [2], om de școală [3], economist [4], om de cultură în general [5] — explică legăturile cu o serie de celebrități ale vremii.

Remarcabile sînt în primul rînd legăturile lui cu pedagogul luminist francez Marc-Antoine Jullien de Paris [6]. Prietenia care i-a legat pe cei doi prezintă pentru noi o anumită semnificație. M.A. Jullien de Paris fusese în timpul dictaturii iacobine unul dintre comisarii instrucțiunii publice. După înfrîngerea revoluției franceze el și-a orientat activitatea în direcția operei de emancipare, pe calea răspîndirii „luminilor", a poporului francez, precum și a celorlalte popoare. Pe drept cuvînt el poate fi numit, așa cum o face unul dintre biografii săi, H. Goetz [7], un precursor al ideilor de colaborare și unitate a popoarelor [8]. El are meritul de a fi dezvoltat conceptul de civilizație europeană și mondială, iar publicația, inițiată și condusă de el, „Revue Encyclopédique", a fost, în vremea apariției sale, una dintre cele mai progresiste.

Într-o scrisoare din 20 iunie 1819, adresată lui N. Rosetti-Roznovanu, Jullien sublinia principiile care stăteau la baza publicației de mare prestigiu, condusă de el, „Revue Encyclopédique" [9]. Răspunzînd acestei scrisori, ceva mai tîrziu, la 2 octombrie 1819, Nicolae Rosetti cere prietenului său francez să nu se îndoiască de eforturile pe care el le face în Moldova în vederea introducerii sistemului de învățămînt monitorial [10]. Ciuma care de cîtva luni pustia Moldova, arăta Roznovanu, făcea imposibilă, în acel moment, funcționarea școlii de la Iași dar prin perseverență el speră să învingă greutățile de tot felul. Nereușind să satisfacă rugă, mintea lui Jullien de a găsi un corespondent în Moldova pentru „Revue Encyclopédique"

---

[1] Trei piese din această corespondență au fost publicate de noi (Vezi *Deux correspondants de N. Rosetti-Roznovanu: Coray et Guilford. Une lettre de Piccolo*, în „Revue des études sud-est européennes", tom. VIII, 1970, nr. 2, p. 365—372); reluînd cercetarea, ne propunem continuarea publicării corespondenței, din care dăm cea mai mare și mai valoroasă parte în anexe.

[2] Vezi Cornelia T. Papacostea, *O bibliotecă din Moldova la începutul secolului al XIX-lea. Biblioteca de la Stînca*, în „Studii și cercetări de bibliologie", V, 1963, p. 215—220.

[3] Cu privire la acest aspect, vezi I. Popescu-Teiușan, *Patru scrisori ale lui Marc-Antoine Jullien de Paris către Nicolae Rosetti-Roznovanu*, în „Revista de pedagogie", XIV, 1965, nr. 10, p. 67—82; idem, *Învățămîntul lancasterian în școala românească*, București, în *Clasici ai pedagogiei universale și gîndirea pedagogică românească*, Edit. didactică și pedagogică, 1966, p. 249—314.

[4] Olga Constantinescu, *Cu privire la concepția lui Nicolae Rosetti-Roznovanu asupra industriei*, în „Revista arhivelor", VI, 1963, nr. 1, p. 155—168.

[5] Despre cultura lui Roznovanu, vezi, în ordinea apariției, N. Isar, *Aspecte ale mișcării luministe în Moldova la începutul secolului al XIX-lea*, în „Studii", 1969, nr. 6, p. 1132—1138; Vlad Georgescu, *Préoccupations culturelles chez Nicolae Rosetti-Roznovanu. 1818—1821*, în „Revue des études sud-est européennes", 1970, nr. 2, p. 231—239; N. Isar, *Condillac și ideologia franceză în preocupările lui N. Rosetti-Roznovanu*, în „Revista de filozofie", t. 19, 1972, nr. 5, p. 671—679.

[6] Vezi acest aspect, în primul rînd, la I. Popescu-Teiușan, *Patru scrisori* ..., loc. cit., p. 67—82.

[7] Vezi lucrarea lui H. Goetz, *Marc-Antonie Jullien de Paris* (1775—1848). *L'évolution spirituelle d'un révolutionnaire*. Traduit de l'allemand par C. Cuénot, Paris, 1962.

[8] Subtitlul lucrării lui Goetz este semnificativ: „Contribution à l'histoire des précurseurs des organisations internationales du XX-e siécle".

[9] *Arh. St. Buc., A. N.*, pach. CCLIII/70.

[10] *Ibidem*, pach. CCLIII/59, ciornă (Anexa nr. 1).

promite cărturarului francez că va suplini această lipsă, trimiţîndu-i el diferite note pentru această revistă „care reuneşte sub toate raporturile utilul cu frumosul"[11]; cît priveşte rugămintea de a găsi abonaţi pentru revistă, Roznovanu informează pe Jullien că, la insistenţele sale, domnitorul M. Şuţu s-a abonat şi că spera ca în curînd să se aboneze şi alţi compatrioţi.

Relaţiile lui N. Rosetti-Roznovanu cu Jullien din perioada şederii sale la Paris au avut, se pare, un rol deosebit în iniţierea tînărului moldovean în mişcarea lancasteriană. Pedagogul francez îl invită pe Roznovanu, în perioada şederii la Paris, să viziteze un institut de învăţămînt; cu prilejul unei festivităţi, îi recomandă un librar în vederea procurării de cărţi, ştiri pe care le găsim într-o scrisoare a lui Jullien, cu data de 26 noiembrie 1818[12].

Odată cu primele rezultate ale învăţămîntului monitorial în Moldova, dat fiind interesul deosebit manifestat de luministul francez, acestuia i se va adresa în primul rînd omul de şcoală moldovean. La 30 septembrie 1820, relevînd „bunăvoinţa specială" de care se bucurase din partea pedagogului francez, Roznovanu solicită „toată indulgenţa" acestuia în privinţa raportului amănunţit privind succesele învăţămîntului mutual în Moldova, pe care i-l trimite odată cu scrisoarea[13], cu rugămintea de a fi publicat în paginile revistei sale, după ce în prealabil avea să fie discutat în cadrul Comitetului de conducere al „Societăţii pentru instrucţiune elementară" din Paris.

Un alt cărturar francez aflat în corespondenţă cu boierul moldovean, în anii 1818—1820, este decanul Facultăţii de litere din Paris, Jean Denis Barbié du Bocage.

Cu ani în urmă acest cărturar, geograf, ca formaţie, întreţinuse corespondenţă cu un alt boier moldovean, Ioan Balş, fiul marelui vistiernic Iordache[14]. Aşa cum se vede din corespondenţa purtată în anii 1806—1811, Barbié du Bocage, atunci director al Bibliotecii regale din Paris[15], trimitea bibliofilului moldovean diferite cărţi care apăreau la Paris[16], aşa cum aveau să facă mai tîrzu, în cazul lui N. Rosetti-Roznovanu, fraţii de Bure[17]. În afară de Barbié du Bocage, Ioan Balş întreţinea relaţii şi cu alţi cărturari francezi, ca Lanjuinais sau L. Lefevres Genau[18], pe care el îi cunoscuse în timpul unei călătorii de studii la Paris[19]. Dealtfel, tradiţiile de cultură franceză în familia Balş erau mai vechi. Date preţioase în această privinţă ne oferă corespondenţa dintre B. du Bocage şi savantul grec Daniel Philippide. În 1796, acesta din urmă, scriind prietenului francez, arăta că *Enciclopedia*[20] şi alte capodopere ale ideologiei franceze se găseau în casa vistiernicului Iordache Balş, unde se stabilise[21]. În acelaşi an, printre cărţile indicate de el spre a fi cumpărate pentru vistier, se numărau *Discours sur l'histoire universelle*, lucrarea abatelui Bossuet, un exemplar din *Logica* lui Condillac şi *Essai sur les mœurs*, a lui Voltaire[22].

---

[11] *Ibidem.*

[12] Vezi scrisoarea lui Jullien adresată lui Roznovanu, pe cînd acesta se afla la Paris, cu data de 26 noiembrie, fără indicaţia anului (sigur, 1818), cu autograf, la care ne refeream şi mai sus. Cf. *Arh. St. Buc., A. N.*, pach. CCLIV/65 (Anexa nr. 2).

[13] *Ibidem*, pach. CCLIII/81, ciornă (Anexa nr. 3).

[14] Vezi C. I. Karadja, *Un bibliophile moldave au début de dix-neuvième siècle. Le grand écuyer Ioan Balş* (extras din „Bulletin de la Section Historique", 1947).

[15] Vezi o succintă prezentare a activităţii savantului francez la C. I. Karadja, *op. cit.*, p. 3.

[16] Printre cărţile trimise lui I. Balş, C. I. Karadja, *op. cit.*, p. 8, semnalează lucrări de Buffon (*Istoria naturală*), D'Alembert şi Condillac.

[17] Vezi, pentru aceasta, studiul citat al Corneliei T. Papacostea.

[18] C. I. Karadja, *op. cit.*, p. 10.

[19] Călătoria lui la Paris are loc — sau începe — în anul 1804, aşa cum constatăm dintr-o scrisoare a cărturarului grec D. Philippide adresată lui B. du Bocage, din Iaşi, la 25 aug. 1804 (cf. Al. Ciorănescu, *Correspondance de Daniel Démétrius Philippides et de J. D. Barbié du Bocage (1794 — 1819)*, Inst. of Balcan Studies, 1965, anexe, p. 11), iar nu în 1805, cum scria C. I. Karadja, *op. cit.*, p. 6.

[20] Aşa precum se ştie, un reprezentant de seamă al luminismului, Chezarie de Rîmnic, încă la 2 februarie 1778, într-o scrisoare adresată lui Zenobie Popp din Sibiu, îşi exprima dorinţa de a avea în biblioteca sa celebra „Enciclopedie", apărută numai cu un an mai devreme. Cf. N. Iorga, *Contribuţii la istoria literaturii române în veacul al XVIII-lea şi al XIX-lea*, în „Analele Academiei Române", s. II, t. XXVIII, Mem. secţ. lit., Bucureşti, 1906.

[21] Al. Ciorănescu, *op. cit.*, anexe, p. 27.

[22] *Ibidem*, p. 24. Găsim numele vistiernicului Iordache iscălit, alături de alţi membri ai familiei, pe o altă lucrare a lui Voltaire: *Deux poèmes épiques avec pièces relatives à l'épopée*, ed. 1774, exemplar care aparţinuse părintelui său, Gheorghe Balş. Cf. N. Iorga, *Alte note despre cultura şi viaţa socială românească sub „vechiul regim"*, în „Analele Academiei Române", Mem. Secţ. ist., s. II, t. XXXIX, p. 13. Vezi şi A. Camariano, *Spiritul revoluţionar francez şi Voltaire în limba greacă şi română*, Bucureşti, 1946, p. 76.

Una dintre cele mai importante piese, din seria documentelor la care ne referim, este scrisoarea lui Barbié du Bocage, adresată la 2 mai 1819, omului de şcoală moldovean, Nicolae Rosetti-Roznovanu [23]. Cuvinte măgulitoare adresate de B. du Bocage mărturisesc natura preocupărilor tînărului boier moldovean în timpul şederii sale la Paris în cursul anului precedent. Roznovanu a atras, în această perioadă, atenţia cărturarilor de la Paris, prin „gustul său pentru lucruri utile", prin străduinţa sa de a cunoaşte instituţiile din Paris. „Sînt fericit să fi putut să vă dau posibilitatea de a cunoaşte unele din instituţiile noastre, deoarece aţi reuşit atît de bine să le apreciaţi", îi scrie savantul francez, adăugînd: „Vă voi ruga chiar să binevoiţi să împărtăşiţi aceasta unora din compatrioţii Dv." [24].

În contextul acestei „misiuni" — de răspîndire a civilizaţiei franceze în Moldova — plasăm informaţia din scrisoare despre actul unei multiple legături franco-greco-române, avînd drept scop satisfacerea unei simple — dar semnificative — curiozităţi, privitoare la instituţiile de învăţămînt din Paris. Savantul grec Daniel Philippide, — „unul din vechii mei prieteni", cum îi spune B. du Bocage — , semnalase acestuia din urmă interesul manifestat pentru cultura franceză de un alt moldovean, Alexandru Balş, iar B. du Bocage, la rîndul său, îl roagă pe Roznovanu să informeze, şi el, verbal, pe compatriotul său, asupra instituţiilor de învăţămînt din Paris, ca unul dintre cei care au avut posibilitatea să cunoască în mod direct aceste instituţii, să observe chiar şi „defectele" lor.

D. Philippide, aflat la această dată la Iaşi, la 3 februarie 1819 îi scrisese într-adevăr lui B. du Bocage. Locuia chiar la Alex. Balş, „fratele mai în vîrstă al D. Ioan, pe care Dv. l-aţi cunoscut bine" [25], i se adresează el geografului francez. Alex. Balş, relatează Philippide, avea doi fii, care îşi făceau de mulţi ani studiile la Viena, împreună cu un tînăr francez, abatele Nivoy, acelaşi, probabil, care la 5 iulie 1818, din Viena, îi scria lui Roznovanu [26]; cei trei tineri, arată Phi'ippide, studiaseră pînă la acea dată greaca, latina, germana, franceza, matematica, fizica experimentală şi alte materii [27]. Părinţii şi-au exprimat însă dorinţa ca fiii lor să meargă la Paris, atît pentru „a consolida ceea ce au învăţat sau învaţă la Viena, cît şi pentru a studia alte lucruri care le-ar fi utile într-o zi, atît în raport cu viaţa politico-socială, cît şi în raport cu ei înşişi, ca conducători de familii" [28]. Consultat fiind, le-a descris tot ceea ce îi interesau. „Însă — notează Philippide — cum este multă vreme de cînd eu am părăsit Parisul, ei doresc să aibă ştiri cît mai proaspete. Iată pentru ce m-am angajat să vă scriu" [29]. Aceasta este, prin urmare, scrisoarea lui D. Philippide, la care se referă B. du Bocage în scrisoarea din 2 mai 1819, adresată lui N. Rosetti-Roznovanu.

Una dintre instituţiile de învăţămînt din Paris, vizitată de Roznovanu, cu luni în urmă, la care putea face aluzie savantul francez era „Collège du Plessis". Aşa cum aflăm dintr-o a doua scrisoare aparţinînd lui Barbié du Bocage, tînărul moldovean, în timpul şederii sale la Paris, fusese invitat, după propria sa dorinţă, să asiste în acest colegiu la susţinerea unor teze de doctorat. „Veţi vedea cum se fac doctori în litere", îi scria Barbié du Bocage, la 10 august 1818 [30].

După revenirea în patrie din călătoria de studii făcută în Occident, N. Rosetti-Roznovanu ţine să arate geografului francez, printr-o scrisoare, recunoştinţa sa pentru actele de „bunăvoinţă" din timpul şederii la Paris [31]. Amintirea lui B. du Bocage e raportată în cele din urmă la un act de cultură; ea se asociază cu una dintre lucrările savantului francez, atlasul prin care el „a reînsufleţit" antichitatea.

Interesul lui N. Rosetti-Roznovanu pentru mişcarea de renaştere culturală şi naţională a popoarelor din Sud-Estul european, activitatea sa în domeniul introducerii metodei de învăţămînt mutual în Moldova [32], ca şi în Grecia, au atras atenţia unui alt savant al vremii, elenistul englez Guilford, acesta din urmă legat el însuşi în mod profund, prin preocupă-

---

[23] *Arh. St. Buc.*, *A.N.*, pach. CCLX/7, original (Anexa nr. 4).
[24] *Ibidem.*
[25] Al. Ciorănescu, *op. cit.*, Anexe, p. 151.
[26] *Arh. St. Buc.*, *A. N.*, pach. CCLIV/52, original.
[27] Al. Ciorănescu, *op. cit.*, p. 152.
[28] *Ibidem.*
[29] *Ibidem.*
[30] *Arh. St. Buc.*, *A. N.*, pach. CCLX/2 original.
[31] *Ibidem*, pach. CCLIV/72, f. dată (1819), ciornă.
[32] Despre introducerea sistemului lancasterian la noi vezi C. Moscu, *Contribuţii la istoria pedagogiei româneşti. Sistemul monitorial în Principate*, Bucureşti, 1943, p. 14—15; I. Popescu-Teiuşan, *Învăţămîntul lancasterian în şcoala românească*, loc. cit., p. 249—314. Despre contribuţia lui N. Rosetti-Roznovanu în această direcţie vezi şi A. Camariano-Cioran, *Academiile domneşti de la Bucureşti şi Iaşi*, p. 88—93.

rile sale ştiinţifice, de problemele Sud-Estului european. Numai astfel se poate explica preţuirea de care N. Rosetti-Roznovanu s-a bucurat în ochii lui Guilford, pe care îl întîlnise la Londra în cursul călătoriei sale din anul 1818. Savantul englez aprecia ca un fapt remarcabil iniţiativa lui Roznovanu de a tipări, cu cheltuielile sale, „tabelele" didactice necesare introducerii sistemului de învăţămînt monitorial, nu numai în Moldova, ci şi în Grecia [33]. Consideraţia pe care i-o poartă tînărului moldovean îl face să se gîndească chiar la o călătorie în Moldova, aşa cum înţelegem din scrisoarea adresată lui Roznovanu la 6 octombrie 1819, de la Paris, unde se afla în drum spre Insulele Ionice, în vederea deschiderii Universităţii, organizată de el [34]. Era firesc ca Roznovanu, la rîndul său, să ţină la curent pe Guilford asupra desfăşurării unei activităţi pe care savantul elenist o urmărea cu viu interes.

Într-o scrisoare de la sfîrşitul anului 1819, Roznovanu informează pe savantul englez asupra stadiului „operei" sale [35]; „încearcă" să instituie la Iaşi o şcoală gratuită de învăţămînt mutual, cu ajutorul lui Cleobulos, după proiectul cunoscut la Paris. În vederea deschiderii şcolii de la Iaşi, operaţiunea de elaborare a imprimatelor, cu care fusese însărcinat Cleobulos din Philipopolis, era deja încheiată. Amănuntele cu privire la această operaţiune sînt de un anumit interes. Cleobulos nu se mulţumise cu modelele existente în Franţa, ci adusese schimbări sau adăugiri, pe care „Societatea pentru instrucţiune elementară" de la Paris — sub egida căreia se desfăşura toată această activitate — le aprobase, propunîndu-şi chiar să le adopte pentru şcolile din Franţa. Trimiţîndu-i o serie de exemplare din aceste imprimate, Roznovanu speră ca savantul englez să vadă în acest dar un gest de recunoştinţă pentru încurajările pe care i le oferise şi îl asigură că, dacă exemplarele trimise „sînt în idiomul grec", aceasta se explică prin faptul că proiectul său este de a răspîndi în Grecia această metodă, „în timp ce va fi încetăţenită" în patria sa [36]. Importantă, de asemenea, ni se pare menţiunea de la sfîrşitul scrisorii, anume că întreaga colecţie a imprimatelor se poate găsi şi la Societatea pentru învăţămînt lancasterian din Londra, unde ea a fost trimisă ca urmare a cererii lui Cleobulos adresată Societăţii din Paris.

În timpul şederii sale la Paris în cursul anului 1818, N. Rosetti-Roznovanu s-a aflat în legătură, printre alţii, cu marele savant grec A. Coray [37]. Din această perioadă datează o scrisoare de recomandare, pentru un anume Paris, adresată de Coray lui Roznovanu [38]. Purtătorul scrisorii, în acelaşi timp omul recomandat de Coray lui Roznovanu ca fiind persoana de care ar avea nevoie, Paris, este acelaşi — notează Coray — despre care îi vorbise în mai multe rînduri. Dar Paris nu reuşeşte să găsească pe Roznovanu la domiciliul său din capitala Franţei, aşa cum rezultă din adnotarea făcută pe scrisoarea de recomandare a lui Coray. Sigur este că, ulterior, puţin timp după această „vizită", la 9 decembrie 1818, Paris, cel recomandat de savantul grec, comunică lui Roznovanu condiţiile sale pentru un angajament, pe timp de cinci ani, ca profesor la Iaşi, pentru a se ocupa de educaţia fratelui său [39]. Fără îndoială, acest Paris, care, aşa cum se recomandă el însuşi, în scrisoarea din 9 decembrie 1818, era un „om de litere", nu poate fi confundat cu prietenul lui Roznovanu, cunoscutul pedagog luminist francez, M.-A. Jullien de Paris, la care ne-am referit mai sus [40].

Un alt document menit să ateste legăturile dintre cei doi este o scrisoare, adresată, de data aceasta, de tînărul moldovean lui Coray, acesta din urmă aflat la Paris. Ea este expediată savantului grec, la 29 ianuarie 1819, din Viena, unde Roznovanu se oprise în drumul de întoarcere spre patrie [41]. Subiectul scrisorii ne surprinde. Cu „toată durerea" Roznovanu se dez-

---

[33] N. Isar, *Deux correspondants de N. Rosetti-Roznovanu: Coray et Guilford*, loc. cit., p. 369

[34] *Ibidem.*

[35] *Arh. St. Buc., A. N.*, pach. CCLIII/63, f. dată (1819), ciornă (Anexa nr. 5).

[36] *Ibidem.*

[37] Numele acestuia era de multă vreme „foarte stimat în Franţa", cum scrie B. du Bocage, la 1801, adresîndu-se lui D. Phillippide. Cf. Al. Ciorănescu, *op. cit.*, p. 59.

[38] Vezi textul acestei scrisori, cu adaosul de pe ea, la N. Isar, *Deux correspondants de N. Rosetti-Roznovanu: Coray et Guilford*, loc. cit., p. 367—368.

[39] *Arh. St. Buc., A. N.*, pach. CCLIV/67, original.

[40] Condiţiile angajamentului acestui Paris ne interesează, ele privind regimul pe care l-au avut în casele boierilor moldoveni numeroşi profesori francezi în primele decenii ale secolului al XIX-lea. Nu ştim dacă acest intelectual a venit sau nu în Moldova. La 8 martie 1820, Luc de Kiriko îi recomanda boierului moldovean pe un Danloi, „de naţie francez, care cultivă literele şi doreşte să servească în calitate de institutor într-o casă boierească din Moldova" (*ibidem*, pach. CCLIII/72).

[41] *Ibidem*, pach. CCLIV/75, ciornă (Anexa nr. 6).

vinovăţeşte : „...eu nu am avut niciodată gîndul odios de a mîhni pe omul secolului, care a binevoit să mă asigure de bunăvoinţa sa". Nu ştim la ce „rău" se referă Roznovanu. După tonul scrisorii, inocenţa sa pare plauzibilă. Oricum, scrisoarea aceasta constituie o mărturie în plus a influenţei lui Coray asupra lui N. Rosetti-Roznovanu, asupra culturii române în general[42].

Cîteva scrisori din corespondenţa lui Roznovanu sînt legate de figura cărturarului francez M. Jomard, unul dintre secretarii „Societăţii pentru instrucţiune elementară" de la Paris. Şi acestuia, la puţină vreme după reîntoarcerea în patrie, Roznovanu ţine să-i scrie[43]. Franţa recent vizitată îi apare cultivatului moldovean ca un „model al civilizaţiei şi urbanităţii", aşa cum spune într-una din scrisorile adresate lui Jomard[44]. În comparaţie cu această „ţară fericită", patria sa, Moldova, îi apare ca o „ţară semibarbară"[45]. Comparaţia are un caracter cosmopolit, propriu concepţiei unui luminist din Sud-Estul Europei care vizitează oraşul „luminilor", dar ea nu duce la anularea sentimentului patriotic. Dimpotrivă, „semibarbaria" ţării sale însemna, înainte de toate, lipsa instituţiilor de învăţămînt şi cultură pe care le vizitase la Paris. Imaginea Franţei îi stimulează activitatea pentru „civilizarea „grabnică a patriei. „Eu sper să trag anumite foloase din călătoria mea"[46], notează el adesea în scrisorile adresate prietenilor. „Eu aş dori mai degrabă — precizează el, referindu-se la aceste foloase — să le împart compatrioţilor mei"[47]. Realist, Roznovanu ştie că opera de ridicare culturală a poporului său este de durată, că momentul „nu a venit încă"[48].

Jomard este foarte probabil cel de-al doilea cărturar francez căruia, după obţinerea unor rezultate remarcabile în direcţia introducerii învăţămîntului monitorial în Moldova şi în Grecia, în toamna anului 1820, la 30 septembrie, Roznovanu a ţinut să-i adreseze o rugăminte similară celei adresată lui Jullien[49]. Informîndu-l, aşa cum promitea încă în anul precedent, asupra succeselor obţinute, el îi solicită lui Jomard aceeaşi „indulgenţă" cu privire la raportul trimis, prin Jullien, conducerii Societăţii[50].

Aceste scrisori, pe care le dăm în anexă, atestă, odată în plus, rolul pe care l-a jucat în Moldova, ca şi în alte provincii româneşti, ideologia progresistă a vremii. Relaţiile lui N. Rosetti-Roznovanu cu o serie de savanţi ai epocii sînt semnificative pentru locul pe care el l-a avut în cadrul mişcării culturale din Moldova din primele decenii ale secolului al XIX-lea şi în cadrul circulaţiei ideilor în sud-estul Europei.

Anexa nr. 1

Mr. Julien

Je suis très sensible à l'intérêt que vous voulez bien me conserver et que vous me rappelez si obligeamment dans votre lettre du 8e juin dernier que m'a remise M. le Professeur Cleobule arrivé ici depuis peu de temps.

Vous ne doutez point que je ne néglige rien pour l'introduction de la méthode de l'enseignement mutuel dont on reconnaît chaque jour le mérite, mais indépendamment des difficultés que m'oppose le terrain. Je suis encore contrarié par la peste qui nous désole depuis

---

[42] Pentru legăturile lui N. Rosetti-Roznovanu cu Coray, vezi şi A. Camariano-Cioran *Academiile domneşti de la Bucureşti şi Iaşi*, p. 89.

[43] *Arh. St. Buc., A. N.*, pach. CCLIV/72, ciornă.

[44] *Arh. St. Buc., A. N.*, pach. CCLIV, doc. 72, scrisoare adresată de Roznovanu lui M. Jomard, ciornă, f. dată/1819/(Anexa nr. 7).

[45] *Ibidem.*

[46] *Ibidem.*

[47] *Ibidem.*

[48] *Ibidem.*

[49] *Ibidem*, pach. CCLIII/80, ciornă, fără numele adresantului (Anexa nr. 7).

[50] După părerea noastră, adresantul acestei scrisori nu poate fi Voronţov, aşa cum crede Vlad Georgescu (*Préocupation culturelles chez N. Rosetti-Roznovanu*, loc. cit., p. 237); se opun acestei ipoteze datele din cuprins : adresantul trebuie să fie unul din membrii activi ai Societăţii, aflat de la început la curent cu acţiunea sa, căruia îi aminteşte de rugămintea — similară, cum am văzut — adresată lui Jullien. În schimb, aşa cum scrie Vl. Georgescu (*ibidem*) lui Voronţov îi este adresată, într-adevăr, o altă scrisoare (*Arh. St. Buc., A. N.*, pach. CCLIII/59).

plusieurs mois, ce qui rend les communications difficiles et la réunion d'élèves presqu'impossible dans ce moment. Cependant avec de la persévérance j'espère vaincre tous les obstacles et m'empresserai de vous faire connaître ce que mes efforts auront produit.

Vous désireriez avoir ici un correspondant pour la „Revue encyclopédique". Cela est difficile cependant je tâcherai d'y suppléer en réclamant votre indulgence pour les notices que je pourrai vous adresser.

Notre Prince a dû se faire abonner à votre intéressante revue ; je ferai connaître de mon côté et j'espère que bientôt plusieurs de mes compatriotes se feront compter parmi les abonnés à votre ouvrage, qui réunit sous tous les rapports l'utile à l'agréable.

Vous me faites espérer que vous voudrez bien ravir en ma faveur quelques instants à vos nombreuses occupations, j'en serai très flatté et je vous prie de faire remettre vos lettres chez M. Le Baron de Sekelario, rue neuve du Luxembourg, n° ...

Soyez persuadé, Monsieur, que je ne saurais trouver trop d'occasions de vous renouveler les sentiments d'estime et d'attachement que je vous ai voués et dont je Vous prie d'agréer l'assurance,

J'ai l'honneur

Yassy, ce 2 X^bre 1819 *.

Anexa nr. 2

Monsieur,

J'ai l'honneur de vous faire le renvoi du mémoire que vous m'avez confié. L'adresse de M. Baudonier, imprimeur-libraire et dépositaire de mes ouvrages, est Rue Vaugirard n° 36. Il n'aura de biomètres reliés que dans quelques jours. Je l'ai prié d'en faire préparer, d'après le désir que vous m'aviez témoigné.

S'il vous convient de venir, dimanche prochain, à la distribution des prix de l'institut gymnastique, Rue d'Orléans, n° 9 près le Jardin des plantes, à une heure, ce sera la dernière séance publique et je serais charmé de vous y voir. Nous y arrêterons un jour de la semaine prochaine pour aller revoir M. Pariset à Bicêtre et visiter les prisons.

Agréez Monsieur, les nouvelles assurances de ma considération distinguée,

Julien

26 novembre **

Anexa nr. 3

Mr. Julien

Monsieur,

L'intérêt qui vous anime pour tout ce qui tient au bien de l'humanité et la bienveillance particulière dont vous m'honorez me font prendre la liberté de vous soumettre le rapport que j'ai l'honneur de présenter à la Société de l'Enseignement mutuel sur l'état actuel de cette instruction en Moldavie.

Si vous jugez qu'il mérite d'être connu, je vous prie de le remettre au Comité de la Société, en sollicitant toute l'indulgence dont j'ai besoin.

Permettez moi Monsieur de saisir cette occasion pour vous entretenir des sentiments d'estime et de vénération que vous m'avez inspirée et vous prie d'en agréer le nouvel hommage

J'ai l'honneur d'être,
Monsieur,
Votre très humble et très obéissant serviteur

Yassy le 30 septembre 1820 ***

---

* *Arh. St. Buc., A. N.*, pach. CCLIII/59, ciornă.
** *Ibidem*, pach. CCLIV/65, original.
*** *Ibidem*, pach. CCLIII/81, ciornă.

Anexa nr. 4

Académie de Paris
Faculté des Lettres

INSTRUCTION PUBLIQUE
Paris, le 2 mai 1819

Le Doyen de la Faculté des Lettres,
A Monsieur de Rosetto Roznovano

Monsieur,

C'est avec un sensible plaisir que j'ai appris votre heureux retour dans votre patrie. Je vous félicite et vous prie de me donner souvent de vos nouvelles.

Les amis que vous avez laissés à Paris, garderont longtemps le souvenir de votre séjour en France, çà vous avez montré autant de goût pour les choses utiles que de noblesse et de dignité dans votre conduite. Je suis hereux d'avoir pu vous mettre à même de connaitre quelques-unes de nos institutions puisque vous avez si bien su les apprécier. Je vous prierai même de vouloir bien en faire part à quelques-uns de vos compatriotes.

M. L'Abbé Daniel Philippides, un de mes anciens amis, me marque que M. Alexandre Balza Trésorier désirerait avoir quelques notions sur les Collèges et les Institutions scientifiques de Paris ; j'ai pris la liberté de lui dire que, outre les renseignements que je lui envoye, vous voudriez bien expliquer à M. Alexandre Balza en quoi consistent ces institutions et ce que vous en pensez d'aprés l'examen que vous en avez fait. Vous les connaissez pour les avoir visitées et avec un esprit juste vous avez pu les apprécier et en connaître les défauts. Je vous prie donc de lui donner ces renseignements ; ce sera un service que vous me rendrez et qui ne fera qu'ajouter aux sentimens de considération et de reconnaissance, avec lesquels j'ai l'honneur d'être,

Monsieur,
Votre très humble et très obéissant serviteur
Barbié du Bocage

P.S. Ma femme, sensible à votre souvenir, vous prie d'agréer ses très sincères compliments *.

Anexa nr. 5

Mylord,

Mr. Madarin me mande que vous avez bien voulu Vous rappeler de moi ; permettez moi de me féliciter de cette faveur et de vous en offrir mes respectueux remerciements.

De retour en Moldavie, je tâche d'utiliser pour ma patrie le court séjour que j'ai fait en Europe ; j'essaye d'instituer à Iassy une école gratuite d'enseignement mutuel et j'y ai attaché Mr. Cleobulo de Philipopolis, héléniste qui a suivi l'école normale de Paris. J'avais conçu ce projet à Paris, où j'ai fait faire le Poinçon et Matrice nécessaires, qui m'ont fourni en grande quantité tous les matériaux dont M. Cleobulo a suivi l'exécution. Ce professeur ne s'est pas borné aux modèles ; il a fait des changements et additions qui ont été approuvés par la Société de l'enseignement, qui se propose de les adapter aux méthodes françaises.

L'intérêt que vous portez, Mylord, a tout ce qui peut être utile, me fait espérer que vous recevrez avec bienveillance les exemplaires que j'ai l'honneur de vous adresser ; ils sont dans l'idiome grec, parce que mon projet est de propager en Grèce cette méthode, lorsqu'elle se sera naturalisée dans ma patrie. Ces exemplaires ne vous renderons pas compte de la méthode entière, il faudrait un pacquet trop volumineux, que je n'ai pas l'occasion de vous faire parvenir ; mais le complettement doit se trouver à la Société d'enseignement de Londres, à qui la Société de Paris a été priée, par Mr. Cleobulo, d'offrir une collection.

Veuillez, Mylord, agréer l'expression de ma reconnaissance pour l'accueil flateur dont vous m'avez honoré et dont je conserverai toujours le plus précieux souvenir.

J'ai l'honneur d'être,

*Mylord,***

---

* *Ibidem*, pach. CCLX/7, original.
** *Ibidem*, pach. CCLIII/65, ciornă, fără dată.

Anexa nr. 6

à Mr. Coray

Monsieur,

Vous daignerez me permettre que je prenne la liberté pour vous exprimer toute la douleur dont mon âme est encore pénétrée du chagrin que j'ai pu vous causer sans le vouloir, sans intention, sans motif et qui m'afflige et m'accable.

C'est avec ces sentiments, Monsieur, que je prends à temoin ma conscience pour vous assurer sur mon honneur que je n'ai jamais eu la pensée odieuse d'affliger l'homme du siècle qui a daigné me témoigner sa bienveillance.

C'est aux plus tristes reflexions ; c'est aux pensées les plus cruelles que mon innocence se trouve abandonnée.

Veuillez permettre, Monsieur, que j'appelle à vos vertus pour vous exprimer la franchisse de mes sentiments.

Agréez, Monsieur, je supplie le profond respect avec lequel

J'ai

Vienne, ce 29 Janvier 1819, N.S. *

Anexa nr. 7

Monsieur,

Je suis persuadé que vous apprendres avec intérêt le résultat de mes efforts pour l'établissement de la méthode de l'enseignement mutuel en Moldavie.

Une école publique à Jassy, composée de près de cent élèves, dont le nombre serait plus grand si le local le permettait, une école normale dont sont déjà sortis plusieurs professeurs pour diverses parties de la Grèce.

La traduction en langue moldave d'une partie des tableaux pour porter l'instruction dans les autres villes, les bourgs et les villages de la Moldavie.

La protection spéciale du gouvernement et du chef de notre religion, enfin des dispositions qui placent l'école d'Jassy en nombre des établissements d'instruction publique.

Voilà ce que j'ai pu obtenir, ce qui forme l'objet d'un rapport que j'ai l'honneur d'adresser à la Société et que j'ai prié Mr. Julien de présenter au Comité.

Les encouragements que vous avez bien voulu me donner et les bontés particulières dont vous m'avez honoré, me font un devoir de vous présenter cet aperçu en vous priant de réclamer pour moi l'indulgence de la Société.

Permettez-moi de me flatter, Monsieur, que vous daignez me conserver quelque souvenir et me compter parmi vos plus zélés admirateurs.

J'ai l'honneur d'être avec la plus profonde estime,

Monsieur,
Votre,

Jassy, ce 30 septembre 1820 **

N. Isar

---

* *Ibidem*, pach. CCLIV, doc. 75, ciornă.
** *Ibidem*, pach. CCLIII/80, ciornă.

Liviu Onu, Critica textuală şi editarea literaturii române vechi

Edit. Minerva, seria „Universitas", 1973, 470 p.

Nu se poate spune că editarea literaturii cronicarilor nu a înregistrat sensibile progrese, mai ales după 1955 încoace. Critica de specialitate a fost de acord, cu rezerve minime, că ediţiile din Neculce, Grigore Ureche şi Miron Costin, ca şi republicarea cronicilor muntene, au reprezentat, fiecare la timpul său, remarcabili paşi înainte în încercarea de a oferi publicului larg cititor, şcolarilor, studenţilor şi chiar specialiştilor textele cele mai corecte şi reprezentative.

Estompate de masivele şi prestigioasele ediţii reprezentative amintite, suplele ediţii publicate de L. Onu la Editura Ştiinţifică între 1967—1970 ascundeau însă, în prea economicele studii introductive, pe lîngă obiecţii critice nete, limpede exemplificate, germenii unei riguroase metode şi ai unor severe principii de lucru, în editarea textelor vechi, aplicate demonstrativ la selecţia de texte ce se publică. Insuficient luate în seamă atunci, principiile de lucru abia schiţate, şi, într-o oarecare măsură, sugerate numai în introducerile la ediţiile selective ale lui Liviu Onu ce rotunjesc, acum, într-un tom masiv, bine închegat, care stabileşte, pas cu pas, metodologia de urmat în condiţiile concrete ale cronicilor româneşti, cu specială aplicaţie la cele moldovene.

Desigur că Liviu Onu nu calcă pe un teren virgin. Critica textuală românească a beneficiat de timpuriu de o lucrare teoretică remarcabilă — *Critica textelor şi tehnica ediţiilor,* a fostului profesor de bizantinologie de la Universitatea din Bucureşti, Demostene Russo, publicată în 1912. Utilă şi efectiv utilizată în perioada dinainte de primul război mondial, lucrarea lui Dem. Russo, alcătuită pe temeiul principalelor cercetări ale timpului privitoare la tehnica ediţiilor din clasicii greci şi latini, şi-au pierdut treptat actualitatea, pe măsura creării, în Apus, a unor noi şcoli în acest domeniu. În ciuda unor exemplificări concrete la texte vechi româneşti, ceea ce lipsea lucrării lui Dem. Russo era tocmai axarea ei directă pe realităţile manuscriselor de cronici muntene şi moldovene, cu un specific şi caracteristici proprii, de care s-au izbit şi pe care le-au subliniat — atunci cînd nu le-au neglijat cu totul — toţi cei care s-au încercat în dificila întreprindere de a le da tiparului.

Cartea lui Liviu Onu, fără a fi un tratat, răspunde însă cu prisosinţă dezideratului pe care nu-l împlinea lucrarea predecesorului. Într-un capitol preliminar, în care se trec în revistă, în mod critic, toate direcţiile contemporane privind editarea textelor vechi, nu fără a se face, de fiecare dată, referire şi la cronicile moldovene („Genealogia manuscriselor şi alegerea textului de bază" — p. 19—46), autorul îşi fixează principiile de lucru : **a)** clasificarea manuscriselor şi stabilirea genealogiei lor, folosind metoda „trăsăturilor specifice" (îmbinare între metoda „inovaţiilor comune", a lui M. Roques, şi cea a „particularităţilor externe ale textului", generalizată de A. C. Clark); **b)** întocmirea stemelor, într-o manieră elastică, în măsură să permită completarea lor cu noi descoperiri de manuscrise; **c)** determinarea şi alegerea textului de bază şi a celor ajutătoare; **d)** stabilirea aparatului critic (aşa-numitul „aparat negativ", în care se dau numai lecturile deosebite de cea adoptată în text) şi, în fine, **e)** sistemul de reproducere a textelor (L. O. se opreşte la „transcrierea fonetică interpretativă"). Evident, pornind de la un manuscris de bază, completat numai, în locurile obligate, prin texte ajutătoare, se are în vedere — just, după părerea noastră — realizarea de „ediţii diplomatice", iar nu „ediţii critice" care, prin „mozaicul" pe care îl implică, denaturează, în fapt, opera propusă spre editare.

Desigur, acestea sînt liniile mari, directoare, pe care le adoptă autorul în editarea textelor vechi româneşti, şi pe care, se înţelege, le recomandă oricărei întreprinderi de acest gen. Lingvist prin formaţie, în capitolele următoare ale cărţii, prin care îşi aplică şi îşi demonstrează metoda, Liviu Onu adînceşte însă cercetarea fiecărui manuscris în parte prin ceea ce numeşte „critica strînsă a textelor"; el este deosebit de atent nu numai la schimbările cantitative (interpolări, omisiuni voite sau întîmplătoare, intervertiri de file etc.) ci, mai ales, la cele calitative, la implicaţiile pe care le comportă modificările de vocabular, de topică, la aspectele

contradictorii ale limbii textului din punct de vedere fonetic, morfologic şi sintactic; pe aceste căi a ajuns la rezultate surprinzătoare, reuşind să delimiteze limba autorului de limba copiştilor, să stabilească originea şi limba maternă a unor copişti (de pildă, cei doi copişti ai celui mai vechi manuscris al cronicii lui Grigore Ureche — ms. aflat, în prezent, la muzeul „Casa Dosoftei" din Iaşi — sînt ucraineni iar principalul copist al ms. B.A.R. nr. 253, autograf parţial al lui Neculce, este ceangău), să concretizeze, cronologic, etape în redactarea sau transcrierea unei opere, să precizeze circulaţia unor manuscrise între cele două provincii româneşti (Muntenia şi Moldova) şi să determine, astfel, una din căile şi etapele impunerii graiului muntenesc ca normă fonetică supradialectală în procesul de formare a limbii române literare.

Cercetarea practică cuprinsă în capitolele „Tradiţia manuscrisă şi problemele editării cronicii lui Grigore Ureche" (p. 49—198), „Tradiţia manuscrisă şi problemele editării operei lui Miron Costin « De neamul moldovenilor »" (p. 201—305) şi „Critica textelor şi istoria limbii. Probleme de istorie a limbii române ridicate de studiul comparativ al manuscriselor cronicarilor moldoveni" — aplicaţie la cel mai vechi ms. al cronicii lui Ureche şi la ms. rom. 253 BAR, autograf parţial al lui Neculce — (p. 309 — 376), constituie un veritabil model de analiză critică şi de acribie ştiinţifică, autorul adunînd aici, într-o sinteză sistematică, munca a nu mai puţin de 22 de ani de studiu pe manuscrise. Numai numărul manuscriselor româneşti văzute şi reţinute în cadrul lucrării se ridică la 59, fără a le mai socoti pe cele care, ulterior cercetării lor, s-au dovedit străine de obiectul lucrării în discuţie. Este evident că efortul de sinteză stă aici pe acelaşi plan cu extensia ariei de investigaţie documentară.

Însumînd şi rezultatele unor cercetări fragmentare publicate anterior, precum şi elemente din introducerile ediţiilor de texte alese menţionate, cartea de faţă aduce, şi în direcţia practică, a editării cronicii lui Grigore Ureche şi a lucrării *De neamul moldovenilor*, a lui Miron Costin — de care se ocupă în mod deosebit — cîştiguri certe, indiscutabile, de care vor trebui să ţină seama, în mod obligat, viitorii editori ai acestor opere. Astfel, în ceea ce priveşte cronica lui Grigore Ureche, stabileşte că textul de bază al unei ediţii ştiinţifice trebuie să-l constituie manuscrisul păstrat în prezent la „Casa Dosoftei" din Iaşi, cea mai veche copie cunoscută, dealtfel — cca 1660 — 1670 (ms. L^0), coroborat cu massele considerate ca derivînd dintr-o copie făcută în decembrie 1711 de Axinte Uricariul (mssele A^1 şi A^2) şi cu mssele reprezentative din ramura Misail Călugărul (M^1, M^2, M^3 şi L^d). Ediţia amintită a lui P. P. Panaitescu, de largă răspîndire, a folosit ca manuscris de bază pe A^2 (ms. nr. V—3 de la Bibl. centrală univ. din Iaşi).

În privinţa editării lucrării *De neamul moldovenilor*, după ce reface vechea stemă stabilită de C. Giurescu, introducînd noi manuscrise descoperite ulterior sau numai necunoscute lui Giurescu şi P. P. Panaitescu, L. Onu ajunge la concluzia că varianta valabilă este cea în 7 capitole iar textul de bază trebuie să-l constituie manuscrisul păstrat la Biblioteca universităţii Babeş-Bolyai din Cluj, sub cota 1/1924, fondul G. Sion (R^1), nefolosit, pînă acum, de nici unul din editorii acestei lucrări (C. Giurescu adoptase, ca valabilă, redacţia în 5 capitole, iar P. P. Panaitescu, deşi considera că redacţia definitivă a lui Miron Costin este cea în 7 capitole, a folosit ca manuscris de bază una din copiile variantei în 5 capitole — ms. rom. BAR nr. 353, coroborat, pentru capitolele lipsă, în special cu ms. rom. BAR nr. 253, autograf parţial al lui Neculce).

Faţă de o seamă de abateri şi libertăţi pe care L. Onu le descoperă în ediţiile de pînă acum, atît la Gr. Ureche cît şi la Miron Costin, observaţia care urmează defineşte limpede ţinuta riguros ştiinţifică — privind lucrurile, în primul rînd, din punctul de vedere al lingvistului (şi noi sîntem de părere că acesta trebuie să fie prioritar) — pe care autorul cărţii de care ne ocupăm şi-o propune şi înţelege să o recomande editorilor de texte din literatura cronicărească; „Editorul trebuie să fie atent la distincţia dintre limba autorului şi limba copistului şi nu trebuie să subestimeze anumite deprinderi ortografice sau grafice dominante ale manuscriselor pe care le are în faţă. Sîntem categoric împotriva încercărilor de literarizare, de uniformizare sau de modernizare a textului de bază, ca şi împotriva încrederii oarbe în deprinderile lingvistice, ortografice sau grafice ale copistului al cărui text este luat ca text de bază" (p. 381). Este evident, în lumina rezultatelor la care ajunge L. Onu, că garanţia unei corecte ediţii din cronicari o poate asigura numai o temeinică şi competentă interpretare filologică şi, în mod deosebit, lingvistică, a manuscriselor susceptibile de a participa la întocmirea ediţiei, ceea ce adică, autorul numeşte, cu un termen sintetic, „critică textuală".

Am vrea să observăm, însă, că o asemenea linie nu trebuie, totuşi, absolutizată. Faptele de limbă, atît de grăitoare în ele însele, trebuie să fie controlate, ori de cîte ori este posibil, prin elemente istorice, de cronologie. Fără asemenea control se poate da ocazia unor „conjecturi" neîntemeiate. Aşa, de pildă, nu pe temeiul coincidenţei de nume — Putna — se poate pune în discuţie o legătură directă între Miron Costin şi copistul Misail Călugărul (p. 72—74, cu referire la ms. de tip M al cronicii lui Ureche), întrucît cronicarul a fost numit staroste în

ţinutul Putnei, în Vrancea, în timp ce Misail făcea parte din cinul monahicesc de la mănăstirea Putna din Bucovina, la cealaltă extremitate a ţării. Apariţia numelui lui Nicolae Costin sub forma *Nicolae Constantin* în ms. BAR nr. 1298 nu poate avea ca temei confuzia cu numele fostului domn Nicolae Mavrocordat, care n-a fost niciodată numit „Nicolae Constantin" (p. 242)— i se spunea Nicolae Alexandru — ci, cel mult, cu numele fiului său, Constantin Nicolae Mavrocordat; dar acesta şi-a început ciclul domniilor în Moldova abia în aprilie 1733, ulterior, deci, executării manuscrisului în cauză, copiat în 1732. Pentru datarea predosloviei la cronica lui Neculce, menţiunea „biv-vel-vornic de Ţara de Sus" pe care o cuprinde (biv = fost) lasă deschisă, pentru redactarea ei, o perioadă mult mai largă decît consideră L. Onu (p. 265), cronicarul semnînd, cu acest titlu, atît în intervalul dintre cele două „mari vornicii" ale sale (apr. 1733—dec. 1735) cît şi după încheierea celei de-a doua (< ante sept. > 1736) pînă la moarte (1745)[1]. Pentru raţiuni privind economia internă a cronicii, noi am optat pentru o dată în jurul anului 1733, curînd, adică, după pierderea pentru prima dată, de către cronicar, a titlului de mare vornic[2]. Ms. rom. 169 de la BAR („Dubău", apreciat ca datînd „de la sfîrşitul sec. XVII" (p. 71), poate fi datat, cu mai multă precizie, pe baza unei indicaţii a ultimului alineat de pe ultima filă — lacunar prin deteriorarea filei — unde, după ce se arată înmormîntarea lui Constantin Cantemir la Sf. Nicolae, în Iaşi, se păstrează, după o intermitenţă, cuvintele „ ... la domnie fiiu-său Antiohie ...". Pasajul, ca şi alte părţi din ms. rom. 169, a fost reluat în cronica anonimă a Moldovei pe anii 1661—1709 („Pseudo N. Costin"), unde apare sub forma următoare: „Iară dacă au venitŭ *la domnie fiiu-său Antioh* vodă, mutatu-i-au oasele la a lor sfîntă mănăstire ce-i făcută de Cantemir vodă, pre anume Mira, ce este pe apa Milcovului, la ţinutul Putnei"[3]. Reînhumarea părintelui său o putea face Antioh Cantemir după ce a renovat mănăstirea Mera, fapt petrecut în al doilea an al celei de-a doua domnii (1705 — 1707)[4]. Putem considera, deci, că ms. rom. 169 a fost întocmit < post 1706>.

Am dat aceste exemple, care nu privesc, totuşi, aspecte esenţiale ale lucrării, pentru a arăta cît de necesară este verificarea, cu date istorice, a oricăror concluzii decurgînd din critica textelor. Şi în privinţa unor chestiuni de însemnătate mai mare, cercetări personale independente ne-au condus, în cîteva cazuri, la alte păreri decît cele la care s-a oprit autorul cărţii de faţă. Astfel, „asamblatorul textelor" compilaţiei din Miron şi Nicolae Costin, realizată „înainte de luna octombrie 1713" (simbolizată sub X^3 în stemele lui L. Onu), din care s-au păstrat pînă astăzi, în copii ulterioare, ms. rom. BAR 353, 580, 2715 şi altele, nu este „cineva din familia lui Miron Costin sau dintre cunoscuţii apropiaţi ai familiei" (p. 209) ci, după cum am arătat într-un articol, publicat nu de mult[5], copistul lui Nicolae Mavrocordat, insuficient încă cunoscut pînă în prezent, Sava Ieromonahul. Numele lui, ca realizator al acestui manuscris, transcris între 20 octombrie 1712 şi 25 iulie 1713, la Iaşi, s-a conservat în copia făcută de Gheorghe Şincai[6], ca şi într-un catalog, în greceşte, al bibliotecii de la mănăstirea Văcăreşti a Mavrocordaţilor[7]. Confruntarea bogatelor pasaje reproduse în *Hronica românilor* din „Constans Miron logotheta" cu textele corespunzătoare din mssele rom. 353, 580, 2715 etc. este concludentă. Amestecul, în acelaşi manuscris, al versurilor lui Miron Costin, cu *De neamul moldovenilor* (redacţia în 5 capitole) şi cu *Letopiseţul ţării Moldovei de la zidirea lumii*, al lui Nicolae Costin, totul pus, eronat, sub numele lui Miron Costin, se datoreşte, evident, unui neiniţiat în paternitatea acestor lucrări, cum va fi fost modestul copist Sava Ieromonahul care, între altele, cel puţin la acea dată, nu cunoştea corecta transformare a anilor „de la zidirea lumii" în anii „de la Hristos".

Ni se pare, de asemenea, că nu putem atribui lui Nicolae Costin (p. 237) întocmirea compilaţiei prescurtate (ms. de tip R), incluzînd *De neamul moldovenilor* (redacţia în 7 capitole) şi letopiseţele lui Nicolae Costin şi Miron Costin, parte premergătoare la letopiseţul buhuşesc şi la cronica lui Neculce, în manuscrisele de tipul b, S, T şi N. Spaţiul nu ne permite să

---

[1] D. Velciu, *Ion Neculce*, Edit. Tineretului, 1968, p. 151, 183, 185, 215.

[2] A se vedea articolul nostru *Cînd şi-a scris Neculce cronica?* în R.I.T.L., tom. 22, 1973, nr. 1, p. 119—121, nefolosit de L. Onu, unde aducem unele precizări suplimentare privind data redactării cronicii lui Neculce, inclusiv a predosloviei.

[3] M. Kogălniceanu, *Cronicele României*, ed. a II-a, vol. II, Buc., 1872, p. 39 (în acelaşi sens şi în Pseudo-N. Muste, M. Kog., *Cron. Rom.*, III, p. 25).

[4] *Ibidem*, p. 52.

[5] D. Velciu, *Implicaţiile erorii unui copist de manuscrise din 1712 asupra istoriografiei noastre*, în „Revista de istorie", tom. 27, 1974, nr. 2, p. 229—241.

[6] Cf. M. Costin, *Opere complete*, ed. V. A. Urechia, vol. I, Buc., 1886, p. 47 (Codex şincaian I).

[7] Publicat în N. Iorga, *Pilda bunilor domni din trecut*, „Anal. Acad. Rom.", tom. XXXVII, mem. secţ. ist., nr. 2, Buc., 1914; cf. p. 29, sub nr. 4.

documentăm aici de ce înclinăm să atribuim această prescurtare lui Axinte Uricariul. Este neîndoielnic, însă, după părerea noastră, că un autor ca Nicolae Costin, care a tins în permanenţă spre dezvoltarea, uneori de-a dreptul monstruoasă, a lucrărilor pe care le aborda, proclamîndu-şi programatic un asemenea punct de vedere în predoslovia la *Letopiseţul de la zidirea lumii*, era organic inapt pentru o prescurtare. Pe de altă parte, Nicolae Costin, care inclusese în chiar cuprinsul letopiseţului său, într-o formă nu mult prelucrată, în întregime *De neamul moldovenilor* (redacţia în 7 capitole), nu ar mai fi găsit justificare — şi, într-un fel, s-ar fi infirmat singur — dacă ar fi transcris lucrarea, încă o dată, în fruntea compilaţiei.

Liviu Onu mărturiseşte (p. 227), cu regret, că nu a putut valorifica decît sumar manuscrisul *De neamul moldovenilor*, aflat la biblioteca „N. Saltîcov-Şcedrin" din Leningrad, „redescoperit" recent şi cunoscut, acum, în ţară, printr-un microfilm la Biblioteca Centrală de Stat (se pare că sînt unele fotocopii, de asemenea recente, şi la Institutul de istorie „N. Iorga" din Bucureşti). Avem convingerea că împrejurarea nefavorabilă care nu i-a îngăduit să consulte microfilmul decît tîrziu, în timpul corecturilor de tipar ale cărţii, a privat cartea şi pe autor de posibilitatea de a redeschide vechea dispută — considerată în prezent încheiată — privitoare la paternitatea lui Miron Costin asupra redacţiei în 7 capitole. În urma cercetării personale a copiei aduse de la biblioteca din Leningrad, corelată cu o seamă de noi elemente istorice şi de conjectură puse în discuţie în cadrul tricentenarului Dimitrie Cantemir, am reţinut unele indicii, atît externe cît şi de text, care ne îndreptăţesc să afirmăm că redacţia în 7 capitole a lucrării *De neamul moldovenilor* aparţine nu lui Miron Costin ci fiului său, cronicarul Nicolae Costin. Întrucît reargumentarea acestei ipoteze — susţinută în trecut de C. Giurescu — implică un spaţiu destul de larg, ne propunem să revenim, în această privinţă, printr-un articol anume.

După părerea noastră, în cazul acestei mult discutate lucrări costiniene, *critica textuală* va avea de spus un cuvînt hotărîtor.

Cele cîteva observaţii formulate de noi, mai sus, la masiva carte a lui Liviu Onu, nu ating, cum se vede, fondul lucrării, ale cărei deosebite merite în aşezarea pe un drum într-adevăr ştiinţific, la nivelul actual al cercetării pe plan mondial, a editării manuscriselor de texte vechi româneşti, înţelegem să le subliniem încă o dată şi să subscriem hotărît la necesitatea adoptării metodelor propuse de autor de către toţi cei care se dedică unei astfel de activităţi.

Pe de altă parte, considerăm că ediţiile de „opere alese", publicate pînă în prezent de L. Onu, amintite mai sus, ca şi competenţa şi precizia cu care operează în complexul de probleme pe care îl comportă o ediţie de cronică, îl recomandă pe autorul cărţii de faţă drept unul dintre cercetătorii noştri actuali cei mai indicaţi pentru a întreprinde ediţii complete, ştiinţifice, din cronicarii moldoveni şi munteni. Şi sperăm că acestea nu se vor lăsa mult timp aşteptate.

Dumitru Velciu

Mircea Popa, Spaţii literare

Cluj, Edit. Dacia, 1974, 202 p.

După o solidă şi informată teză despre Ilarie Chendi, publicată anul trecut, istoricul literar clujean Mircea Popa apare în librării cu un volum de studii, probă nu mai puţin pretenţioasă decît precedenta, pentru că aceasta presupune, în absenţa rigorilor formale ale unei monografii, existenţa unei viziuni unitare şi a unui stil critic nu mai puţin riguros, cu atît mai mult cu cît acesta se aplică unor subiecte inevitabil disparate. Ni se pare deci demn a fi remarcat în primul rînd faptul că autorul se limitează la o selecţie reprezentativă, studiile cuprinse în acest volum avînd ca trăsătură comună intenţia de a reabilita şi revalorifica laturi neglijate din opera unor scriitori cunoscuţi sau opera, în întregime, a unor autori pe care timpul i-a împins — pe nedrept — în conul de umbră al uitării. Din Slavici ni se propune astfel recuperarea călătorului, din Duiliu Zamfirescu, autorul de romane filozofice (*Lydda*), din Iorga, activitatea sa de exegeză eminesciană, din Arghezi proza etc. În prezentări complexe ni se propune apoi reevaluarea a patru scriitori neglijaţi: prozatorii V. Papilian, V. Beneş şi Oscar Lemnaru, precum şi criticul Octav Şuluţiu.

Ca în orice împrejurare de acest fel, opiniile şi viziunea proprie a cititorului sînt gata să amendeze sau să contrazică, în unele amănunte, pe aceea a autorului; *Lydda* nu ni se pare astfel un „roman în toată puterea cuvîntului", „remarcabil" etc. (p. 25), ci doar interesant; viziunea lui Iorga ca exeget eminescian ni se pare incompletă fără amintirea şi a studiilor de măruntă istorie literară şi documentaristică (*O dramă a lui Eminescu*, 1906, *Trei călători în Ţările Româneşti: Caronni, Rey, Kunisch şi originea „Luceafărului"*, 1925,

Note istorice asupra editării operei poetice a lui M. Eminescu, 1929 etc.) şi chiar fără a aminti influenţa pe care viziunea lui Iorga a avut-o asupra lui Călinescu; şi aşa mai departe ... Însă studiile lui Mircea Popa, în afara darului de a incita la asemenea mărunte exerciţii şi completări, au meritul indiscutabil de a construi structuri acceptabile, interesante, pe terenul virgin al unor preocupări puţin urmărite în opera scriitorilor de care se ocupă; nu este vorba doar de un interes exotic, al unor spaţii periferice în opera acestora, ci de elemente concrete, de prim rang uneori, lăsate uitării din comoditate sau din simplă prejudecată didactică. Aşa este de pildă literatura de călătorii a lui Slavici, importantă nu numai în sine, ci şi pentru că adaugă o pagină istoriei acestui gen de mare interes în literatura noastră, unul din cele mai importante ca vehicul al unor idei teoretice şi confesiv totodată, probabil genul care preia în literatura noastră o parte considerabilă din atribuţiile eseului, puţin cultivat, mai cu seamă înainte de primul război mondial. Călătoria văzută ca şcoală a minţii, a ochiului şi mai cu seamă a sufletului, iată o constantă a literaturii noastre de la Dinicu Golescu încoace, la care opera lui Slavici contribuie cu cel puţin cîteva pagini memorabile, şi e meritul lui Mircea Popa de a o fi relevat.

Preţioase printr-o documentare bogată şi prin capacitatea de a impune un profil coerent desprins dintr-o activitate adesea risipită, complexă, uneori obscură, sînt studiile despre cei patru scriitori uitaţi, îndeosebi cele despre V. Beneş, autor de nuvele fantastice, de eseuri şi cronici de artă (*V. Beneş sau fantasticul feeric*) şi Octav Şuluţiu (*Octav Şuluţiu sau onestitatea critică*); impunînd prin titlu o definiţie, ca o ipoteză de lucru, istoricul literar clădeşte treptat un eşafodaj de fapte care, cumulate, validează pînă la urmă viziunea sugerată. Chiar dacă definiţia este uneori prea strîmtă, ea este însă cea corectă şi inteligentele comentarii din text o nuanţează şi o dezvoltă. Operă de cercetare şi de construcţie riguroasă, studiile lui Mircea Popa beneficiază de o expresie sobră şi proprie (uneori prea ternă, instrument ideal însă pentru a transmite idei şi fapte; adecvarea stilului critic şi a metodei critice este, în acest volum, consecinţa împlinirii unei vocaţii.

Mircea Anghelescu

Mihail Straje, Dicţionar de pseudonime
Edit. Minerva, Bucureşti, 1973

Cu un titlu mai detaliat pe pagina de gardă, *Dicţionar de pseudonime, alonime, anagrame, asteronime, criptonime ale scriitorilor şi publiciştilor români*, lucrarea aceasta, rezultat al unei pasiuni de zeci de ani a entuziastului Mihail Straje, este total insolită. Dicţionarul acesta era de mult timp resimţit ca o necesitate culturală. Incomplet, ca orice dicţionar, pasibil mereu de îmbunătăţiri (însuşi autorul ne-a mărturisit a mai avea în jur de 1 500 de fişe, deci un volum în plus), *Dicţionarul* lui Mihail Straje este o carte fundamentală de informaţie şi o orientare de prim post de ajutor în cercetarea istorico-literară. Oricîtă erudiţie am poseda şi oricît de bine am stăpîni istoria literară şi pe cea culturală românească, aceste travestiuri onomastice ale scriitorilor şi publiciştilor ne sînt şi ne rămîn cunoscute parţial. Fiecare dintre noi, pentru autorul pe care-l studiem, trebuia să ne alcătuim o listă proprie de identificări. Orice repertoar general al pseudonimelor ne-a lipsit pînă acum. Cine nu face istorie literară nu-şi dă seama ce înseamnă să începi de fiecare dată o bibliografie. Dicţionarul lui Mihail Straje este, ca şi *Bibliografia* lui Adamescu şi cataloagele şi bibliografiile unor Bianu, Litzica ori mai recent ale lui Ov. Papadima, I. Lupu şi N. Camariano, punct de reper într-o cultură. Desigur, se pot invoca două obiecţii: una, că sînt nume nu întotdeauna importante şi a doua că sînt, din motive lesne de înţeles, absenţe. Prima obiecţie însă cade întrucît orice lucrare de acest tip nu se clădeşte cu ceea ce crede fiecare dintre noi că poate figura ca personalitate. Formula dicţionarului tinde să epuizeze toate literele, neţinînd seama de criteriul valoric-literar. Cea de-a doua obiecţie este însă întemeiată şi ea pledează pentru o anexă a acestui volum, îndeosebi pentru scriitorii contemporani. Mihail Straje are posibilitatea să comunice prin informări directe şi controlate, sutele şi miile de nume sub care s-a scris şi se scrie în ultimele trei-patru decenii, uşurînd munca cercetătorului literar de mîine. Tot ce este scriitor şi publicist în literatura noastră modernă va trebui să figureze în *Dicţionarul de pseudonime*, pentru a da paternitatea reală a atîtor materiale pierdute în anonimatul gazetelor.

Dicţionarul de pseudonime, pe care l-am fi vrut în seria de *Dicţionare Albatros*, rămîne o unealtă serioasă şi indispensabilă de lucru a istoricilor literari şi o reuşită a Editurii Minerva.

Marin Bucur

Ştefan Petică, **Scrieri**, 2 volume, ediţie îngrijită, studiu introductiv, note, comentarii şi variante de Eufrosina Molcuţ
Edit. Minerva, 1970—1974

Comentînd, în 1938, „ediţia de încercare" alcătuită de N. Davidescu pentru colecţia „Scriitori români uitaţi", Pompiliu Constantinescu ajungea la concluzia că Ştefan Petică „e un scriitor exclusiv antologic", şi că publicarea *integrală* a versurilor poetului stins prematur „părînd o supraestimare din partea editorului, duce în mod nedrept la subestimarea lui totală". Astăzi, avînd în faţă ediţia quasicompletă datorată Eufrosinei Molcuţ, concluzia sagacelui critic ne apare grăbită şi, într-un anume sens, chiar neînţelegătoare. Caracterul de precursor al poeziei române moderne, cumulat cu cel de susţinător teoretic competent, fusese deja subliniat de G. Călinescu; mai recent a fost din nou pus în evidenţă, pregnant, de Lidia Bote (*Simbolismul românesc* — 1966). Poate că, într-adevăr, considerată în sine, într-o receptare actuală, poezia lui Ştefan Petică este uşor desuetă, uneori chiar caducă, fiind alcătuită în genere din „teme" şi „variaţiuni" petrarchiste, danteşti, eminesciene, macedonskiene etc; poate, într-adevăr, epitetele sînt cam abundente şi uneori comune. Dar nu i se poate nega acestei poezii un aer pur şi diafan, culori botticelliene, refrene incantatorii, comparaţii de o sugestie cel mai adesea ambiguă, o predispoziţie pentru reveria etern-romantică, antisentimentalizantă, un subtil amestec de senzaţii plastice, muzical-moderne, dar şi cu nebănuite izvoare de „tonalitate de bocet popular" (*Prefaţa*, p. LIV). Pentru a nu mai aminti nenumăratele anticipaţii de motive poetice ale unor Minulescu, Bacovia ş.a.; sau personalele *poeme în proză*, cu originala lor tensiune emoţională sau ideatică — de la poezia faptului divers („conferind cazului semnificaţii simbolice" — cum notează prefaţatoarea, p. XXVII), concentrat ca într-o tabletă bogzaiană, pînă la apărarea naturii de factorii industriali poluanţi, sau a monumentelor istorice (Mînăstirea Mihai Vodă) de rigla arhitecţilor ignoranţi ...

Ştefan Petică îşi alesese de timpuriu, cum însuşi mărturiseşte odată, „meseria de cercetător al minţei omeneşti" (I, 281). Şi Eufrosina Molcuţ reuşeşte, atît prin studiul introductiv, cît şi prin mozaicul notelor şi comentariilor, un dramatic portret existenţial al artistului căruia i-a închinat această *ediţie de referinţă*. Între liceanul socialist care „colinda cu fanatism de apostol satele" (X), scriind şi articole politice pentru care e implicat în procese, neglijînd şcoala, dar însuşindu-şi cîteva limbi străine şi o cultură „ la zi", şi între adeptul prerafaelismului ruskinian al redactorului de la „Literatorul", poetul de o „factură pronunţat intelectualizată" (XXIII), hipersensibilizat şi de evoluţia ftiziei, — există, fără îndoială, o „discrepanţă între aspiraţii şi realitate" (XIV), care „deviază în traumatismul psihic" sesizabil în confesiunea din *Fără adăpost* (rămasă în mss.): „E primul ţipăt în literatura noastră — comentează E.M. — al omului care se simte singur în univers, faţă în faţă cu adversităţi ce-i creează impresia de absurd, de monstruos, declanşînd viziunile de coşmar şi de teroare care ne situează parcă în plin expresionism" (XVIII). Rămasă, însă — din păcate, puţin la suprafaţă este analiza liricii erotice a lui Ştefan Petică, de o disimulare livrescă prin mereu reluatul prototip al *donnei angelicata*, ca şi prin teama de „realizare", de „proza vieţei", asemănătoare eroului *Adelei* lui Ibrăileanu: „amintirea curată şi sfîntă e cea mai preţioasă podoabă la care putem rîvni ..., iluzia e mai frumoasă decît faptul îndeplinit" (*Magia primăverii*, I, 314). Ca şi interpretarea *Teatrului*, uşor schematizată, substanţa lui fiind în fond poematică, unele fragmente devenind poezii independente (cum se notează chiar în comentarii) — situaţie similară genezei unor poezii eminesciene. Tot aşa cum nu se poate susţine că fragmentul *Neînţeles* — în fapt un poem dialogat în proză—ar fi putut deveni, în sensibilitatea structural-specifică de poet a lui Ştefan Petică, un „roman", decît cel mult la modul confesiv şi discursiv al „romanelor" lui D. Bolintineanu.

Dar revelaţia acestei *restituiri în contemporaneitate* pe care ne-o propune recenta ediţie a Eufrosinei Molcuţ — trebuie s-o subliniem! — o constituie articolele lui Ştefan Petică despre problemele politice, sociologice, filosofice şi mai ales de critică literară. Bazîndu-se metodic şi sistematic pe ideea hegeliană de progres prin negaţie, tînărul artist se dovedeşte a fi la curent cu întreaga dezbatere de idei a epocii: „înrîurirea lui Tolstoi asupra romanului modern" (II, 211); critica anticapitalistă a prerafaeliţilor; „caracterul social al emoţiei artistice" (II, 216); argumentele lui Angelo Conti contra lui Sainte-Beuve şi Taine pentru analiza operei în sine, fără raportare la artist etc., etc. El încearcă, în acelaşi timp, şi fine disociaţii între metodă şi sistem în critica psihologică; între estetic şi etic, recomandînd „sinteza superioară"; între clasicism, romantism, naturalism (absolvindu-l de „păcate" pe *romancierul* Zola); între universal şi naţional în artă (deşi lăsîndu-se sedus de teoria „formelor fără fond"); sau îl anticipă pe Camil Petrescu în ideea necesităţii sincronizării literaturii cu chimia, fizica, logica

şi celelalte ştiinţe. Este, de asemenea consecvent împotriva simplificărilor, improvizaţiilor, impresionismului individualist, susţinînd, în ştiinţă, ca şi în artă, spiritul de sinteză : „Artistul care va voi ca opera sa să oglindească poporul român va trebui să studieze arhitectura care e simbolica sa, iconologia care e credinţa sa şi poezia care e viaţa sa. El va trebui să determine metafizica şi psihologia poporului român şi să cunoască etica şi estetica limbei române" (II, 294). Polemica sa este poate uneori cam imagistică, comparativ-sugestivă ca unele „pagini de critică" ale lui Vladimir Streinu, dar este totdeauna captivantă, argumentată, într-un limbaj propriu şi urban — fie că apără paşoptismul ca un precursor al socialismului românesc, fie că face precizări cronologice asupra poeziei simboliste europene (îndreptăţite de cercetările ulterioare !).

Datorată unui deceniu de muncă asiduă (vezi datarea prefeţei, vol. I), de o fidelitate care merge pînă la mimarea involuntară, poetic-ambiguă, a stilului lui Ştefan Petică, oferind şi *Bibliografia* completă (lipsind numai un *indice de nume*, ce ar fi fost de două ori revelator !), ediţia Eufrosinei Molcuţ este, fără îndoială, una din cele mai bune *ediţii critice* din ultimii ani — care reconstituie o personalitate de importanţă notabilă a începutului culturii române moderne, şi consacră o vocaţie de istoric şi critic literar.

Marcel Duţă

Alexandru Balaci, **Alessandro Manzoni**

Edit. Univers, Bucureşti, 1974, 214 p.

Un omagiu românesc la centenarul morţii lui Alessandro Manzoni

Acum o sută de ani, cînd întreaga lume deplîngea moartea marelui romantic italian, în România, numele lui Alessandro Manzoni era „cu totul necunoscut" (Gr. N. Nicolescu, *Notiţe bibliografice asupra lui A. Manzoni*, „Revista contemporană", nr. 5, 1873). Secolul nostru însă şi-a plătit tributul de recunoştinţă şi admiraţie faţă de şeful şcolii romantice italiene ; numeroaselor traduceri ale celebrei ode *Cinci mai* li se adaugă tălmăcirea primei părţi a *Logodnicilor* în 1911. În sfîrşit, la un secol de la moartea autorului *Logodnicilor*, romanul cunoaşte două versiuni în limba română, dintre care a doua, aparţinînd lui Al. Balaci, a apărut deja în trei ediţii.

Încununare firească a unor preocupări îndelungate de a familiariza publicul românesc cu opera şi figura marelui scriitor italian (v. traducerile amintite însoţite de prefeţe de dimensiunile unor adevărate studii), recenta monografie a lui Alexandru Balaci se înscrie în acelaşi timp printre contribuţiile remarcabile cu care omenirea întreagă a cinstit memoria lui Alessandro Manzoni în anul jubiliar 1973.

Subtitlul lucrării , „Monografia unei vieţi şi a unei capodopere", explică şi principiul de metodă a autorului. Pornind de la observaţia că există „un profund acord între operă şi om, între viaţă şi creaţie" (p. 12), Al. Balaci nu mai procedează ca în monografiile sale anterioare, dedicate lui Dante (1965) sau lui Leopardi (1972), unde tratase separat viaţa şi opera poetului studiat ; de data aceasta, cele două aspecte se întrepătrund în analiza monografistului, pînă la fuziunea deplină.

În exegeza lui Al. Balaci, întreaga operă manzoniană apare luminată şi însufleţită de făclia eticului. Din acest unghi de vedere, concepţia istorică a scriitorului, purtînd o evidentă amprentă vichiană, se structurează pe ideea responsabilităţii morale. Insistenţa monografistului asupra operei istorice *Discorsi sopra alcuni punti della storia longobardica in Italia* are drept scop scoaterea lucrării de sub semnul istoricului francez A. Thierry, cu aşa-numita lui teorie a rasei, prin care se explica diviziunea de clasă în Franţa *ancien régime*. Spre deosebire de alţi critici (F. Crispolti, M. Sansone), Al. Balaci demonstrează că Manzoni nu a fost preocupat de problema diviziunii sociale, ci, dimpotrivă, de cea a contopirii într-o unitate naţională a vechilor învingători şi învinşi. O scurtă încadrare în concepţiile istorice ale vremii, bazate pe un fatalism total, ar fi scos şi mai mult în relief noutatea gîndirii manzoniene, după care istoria este „o continuă activitate a omului", „o continuă căutare" (p. 114).

Catolicismul liberal al lui Manzoni, obiectul unor lungi şi aprigi discuţii în critica italiană, este redimensionat în tiparul aceleiaşi dominante etice ; el înseamnă o reîntoarcere la vechile izvoare ale creştinismului, o readucere pe scena istoriei a lumii celor „umili". Dealtfel, înclinaţia către „umili" este considerată de Al. Balaci drept o trăsătură importantă a romantismului italian şi în monografia dedicată lui Leopardi.

Dominanta etică ce leagă organic concepţia istorică şi religioasă a lui Manzoni constituie totodată finalitatea principiului estetic călăuzitor. Astfel, analiza nuanţată a autorului îi oferă posibilitatea de a strînge într-un tot armonios cele trei mari sectoare ale gîndirii manzoniene: concepţia istorică, religioasă şi estetică.

Nu mai puţin importante sînt alte două aspecte subliniate în monografie, care inserează pe criticul român în rîndul celor mai actuali comentatori şi interpreţi ai lui Manzoni: „actualitatea" scriitorului romantic — dezbătută, printre alţii, de doi mari romancieri italieni contemporani: A. Moravia şi C.E. Gadda — , precum şi „italianitatea" lui. Ca şi Moravia, Al. Balaci prezintă un Manzoni ancorat integral în epocă. Zugrăvirea realistă a vieţii face din scriitor în acelaşi timp un martor al secolului său şi un rebel faţă de acesta. De aceea, el rămîne o lumină de gîndire şi o voce de poezie valabile pentru toate secolele următoare. „Italianitatea" capodoperei manzoniene, prin care se înţelege de obicei „umorismul" ei specific şi limba în care a fost scrisă, a folosit unei părţi din critici (A. Scarpa, Titta Rosa, Italo de Feo) pentru a explica aşa-zisa lipsă de receptivitate a romanului în alte ţări. Al. Balaci se ridică hotărît împotriva unor astfel de concepţii limitate, ca şi G. Lukács — dealtfel — în lucrarea *Romanul istoric*, şi consideră *Logodnicii* drept tragedia întregului popor italian într-o situaţie de destrămare şi umilire naţională.

Cu totul nouă şi ştiinţific fondată ni se pare a fi concepţia autorului despre „paternalismul" lui Manzoni în *Logodnicii*. Pentru Al. Balaci, nu poate fi vorba de un „paternalism" propriu-zis, întrucît, în roman, cei „umili" sînt adevăraţii făuritori ai istoriei. Manzoni „se consideră, el însuşi, nu un spirit aflat deasupra maselor, ci parte integrantă a lor, aparţinînd lumii reale, fiind membru al unei societăţi concrete" (p. 163).

Izvorîtă din nevoia unei „sinteze organice", „menite să concentreze opiniile chiar cele mai diverse, să exprime o judecată de valoare lipsită de prejudecăţi sentimentale, paseiste" (p. 11) şi susţinută de preocuparea de a scoate în relief „raţionalitatea" operei, echilibrul ei arhitectonic, monografia criticului român a intenţionat însă şi familiarizarea mai profundă a cititorului cu fenomenul romantismului italian, constituind un studiu *ab imis* al mesajului manzonian.

Luminiţa Beiu-Paladi

Dan A. Lăzărescu, **Introducere în shakespeareologie,** Edit. Univers, 1974, 664 p.

Dan A. Lăzărescu realizează o primă introducere românească în shakespeareologie, lucrare, se pare, unică şi pe plan universal. Autorul s-a consacrat cercetării operei lui Shakespeare, în perspectiva recepţiei critice, şi a ajuns la o sinteză de proporţii mult mai vaste; în cele 660 de pagini ale cărţii, recent apărute în Editura Univers, n-a făcut decît să rezume acea vastă cercetare întreprinsă cu multă temeritate.

Shakespeare a furnizat, în toată cultura lumii, un imens material criticilor, comparatiştilor, istoricilor literari, filozofilor, esteticienilor, lingviştilor, istoricilor, sociologilor, oamenilor de teatru etc. Acest imens material — cercetat, comentat, adnotat etc. în măsura în care i-a fost accesibil autorului — e parcurs şi sintetizat în lucrarea de faţă. În sumar sînt prezentate — într-un inventar voit rezumativ, uşor comentat — şcolile shakespeareologice dintre 1900—1970; pentru perioada istorică anterioară, cea mai întinsă în timp (1592—1900), s-a făcut numai o trecere în revistă a lor.

O altă contribuţie a autorului, ce trebuie menţionată, e traducerea personală, liberă, a textelor din Shakespeare cu care-şi ilustrează comentariile. Dan A. Lăzărescu a preferat să recurgă la translaţiile sale directe, pornind în primul rînd de la o realitate de fapt: nu toată opera marelui scriitor englez a fost transpusă în româneşte de poeţi de mîna întîia. Totuşi, în cazul traducerilor excepţionale semnate de un Tudor Vianu sau Ion Vinea, ca să nu mai citäm alte nume, se putea face o excepţie.

Spuneam că încercarea de faţă este, lăsînd la o parte enciclopedia americană *The Reader's Encyclopedia of Shakespeare*, 1966, o lucrare unică. Dacă acest text ar beneficia de o traducere într-o limbă de circulaţie, ar putea interesa — cu siguranţă — pe specialiştii din întreaga lume; altfel rămîne o contribuţie puţin accesibilă, menţionabilă cel mult în bibliografii. Nu subestimäm însă cu nimic valoarea lucrării pentru cultura românească.

Avem de-a face, în fond, cu o cercetare de istorie literară, nelipsită de o anumită axă comparatistă, mai ales în descifrarea unei dinamici şi a unor interferenţe ale „curentelor" şi şcolilor shakespeareologice. Chiar dacă opera marelui „Will" se adresează, în evoluţia ei istorică (fiecare epocă avînd o anumită opinie — proprie — despre autorul lui *Hamlet*, fiecare epocă avînd — ca sensibilitate şi sens estetic — Shakespeare-ul ei) mai multor categorii de specialişti, cinci sînt categoriile de bază care au contribuit la calificarea *shakespeareologiei* ca disciplină literară pozitivată încă de acum un secol: criticii, filozofii, esteticienii, istoricii literari, istoricii culturii. Dan A. Lăzărescu urmăreşte, în interpretarea acestor categorii de specialişti, evoluţia spiritului european în general şi spiritul fiecărei ţări de cultură în special, de la o generaţie la alta, în relaţie cu opera lui Shakespeare. Dincolo de trimiterile ei directe şi de implicaţiile evidente, lucrarea lui Dan A. Lăzărescu ne convinge că opera marilor scriitori se confundă — în evoluţia ei — cu evoluţia spiritului mondial.

Spuneam că această exegeză este în primul rînd o lucrare de istorie literară şi nici nu putea fi altfel, chiar dacă în subsecţiile ei sînt evidente tangenţele cu estetica, filozofia culturii, istoria teatrului etc. Dan A. Lăzărescu începe cu prima menţiune critică la adresa lui Shakespeare, aparţinînd universitarului Robert Greene (1558—1592), în fond un atac la adresa marelui dramaturg de mai tîrziu, şi încheie cu exegezele vremii noastre. În privinţa contribuţiilor româneşti în acest domeniu şi în privinţa pătrunderii lui Shakespeare la noi, autorul se fereşte să nu ajungă la o dilatare a materiei, ţinînd seama de contribuţiile critice şi bibliografice publicate pînă acum. Măsura este legitimă pentru cititorul avizat, dar pentru un lector obişnuit care nu cunoaşte nici lucrările mai vechi ale lui Haig Acterian, Dragoş Protopopescu, Marcu Beza, I. Botez şi nici contribuţiile lui Tudor Vianu, Zoe Dumitrescu Buşulenga, Mihnea Gheorghiu, Al. Duţu, Dan Grigorescu, spaţiul acordat unor culturi vecine (poloneză, ungară, turcă, bulgară etc.) poate să pună semne de întrebare. Nu dintr-un spirit insistent şi regionalist-patriotic i-am solicita autorului, la o nouă ediţie, un capitol lărgit sau chiar special despre shakespeareologia românească, care este o realitate. Influenţa lui Shakespeare în România contemporană este deosebită; poeţi de valoare universală ca Tudor Arghezi sau V. Voiculescu, fără să mai citäm pe Lucian Blaga, s-au ocupat de textele marelui poet şi dramaturg, într-un fel continuîndu-l. În structura ei exegetică, lucrarea lui Dan A. Lăzărescu este o carte temeinică şi chiar un eveniment în istoria literaturii noastre contemporane. Editura ar fi putut să dea cel puţin un rezumat în limbi străine, spre a putea atrage atenţia specialiştilor din alte ţări asupra unei realizări de prima mînă.

Emil Manu

Hans Bergel, Rumänien. Porträt einer Nation

Unter den Schriftstellern die in den letzten 15 Jahren in der Bundesrepublik Deutschland, sich mit den Rumänen befasst haben, möchte ich besonders folgende erwähnen: H. Diplich, H. Hartl, Kl. Günther, O. R. Liess, H. Zillich. Die folgenden Sätze sind gewidmet der Wiedergabe der Hauptideen, enthalten in Hans Bergels Werk: Rumänien, Porträt einer Nation, erschienen 1969 im Bechtleverlag. H. Bergel, geboren 1926, hat durch 40 Jahre sein Schicksal mit dem Rumänen geteilt. Die Durchwanderung Rumäniens, kreuz und quer, ermöglichte ihm eine lebendige, farbenreiche Schilderung der malerischen Gegenden, ihrer Eigentümlichkeiten, der Gestalten ihrer Bewohner — bis zu den Hirten, Bauern, Holzfällern. Den Auftakt zu den 9 Kapiteln des Inhalts, gibt ein kurzer historischer Vorblick sich beziehend auf das Bestehen dieses Volkes in seinem Raum, mit seinen Mysterien und Fehlen schriftlicher Zeugenschaften rätselhafter Ereignisse in seiner Frühzeit. Es interessiert „die grosse Konstante, die geheimnisvolle Urquelle, das Firnbecken aus dem sich Kraft und Lebenswille eines Volkes — durch Jahrhunderts hindurch speisten". Ein Historiker sprach einst, von einem Mirakel der Geschichte. Die Bestimmung dieser Konstante, damit auch der Gründe ihrer kulturellen und historischen Determinierungen, ist wie ein roter Faden ersichtlich im Verlauf dieser Schrift. Ihr erster Gedankengang wendet sich an die „Darstellung des Europabildes der Rumänen ihrer damit verbundenen geistigen Probleme, und des betont europäischen Stands, ein „spezifischer Schnittpunkt zwischen Morgen und Abendland gemäss seiner geschichtlichen Position ein „einmaliges Phänomen auf dem Kontinent, „erklärbar durch ihre geschichtliche und mythische Urgestalt. Die Definition der problematischen Naturen des Nordens, und der unproblematischen des Südens, müßten, würde ich meinen, in eine andere Begriffsbestimmung eingefasst werden, bei gleicher Begründung. Erwähnt wird, dass die Geisteskultur der Rumä-

nen und ihre Entwicklungswege in der Erkenntnis gipfeln, dass erst der Aufbau der nationalen Individualität zur übernationalen Universalität befähige; es entsteht eine Synthese von Modernisierung und Überlieferung, was Eigengesetzlichkeit, Verve, Persönlichkeit mit Geschmeidigkeit verleiht. Es werden folgende Wörter des Präsidenten N. Ceauşescu zitiert: „die Nation und der Staat werden noch lange Zeit die Grundlage für die Entwicklung der sozialistischen Gesellschaft bilden".

Tradition bedeutet für die Rumänen kein „verschwommenes Gemütsbehagen", sondern die „Sensibilität der Ansprechbarkeit für autochtone Bestände", als Grundlage für die Errichtung eines universell gültigen Baus im Eigenraum als einer durch 2 Jahrtausende gewahrten Position. Bergel betrachtet die Rumänen nicht als „Wirtschaftsbilanz und Bruttosozialprodukt", nicht als „Statistik und Organisation", sondern als Organismus, als farbenreiche Mischung auf der Palette der Europäischen Nationen, Wirtschaftliche Aspekte werden dennoch nicht übergangen, so die Modernisierung und Steigerung der Produktion in Industrie und Handel, die reichen Energiequellen und Bodenschätze; hinderlich erscheinen die mangelhaften Sprachkenntnisse; bemerkenswert auch der Aufbau des Schulwesens, der technischen Fachschulen, die hohe Zahl des Hochschulabsolventen übertreffend die westlichen Staaten. Bergel verlangt mehr „Einfühlen des Westens in die autochtone Problematik der Völker des Südostens" auch zur Verhinderung eines gewissen „Hochmutes". Bergel erweist sich als guter Kenner der Völkerpsychologie. Er erwähnt das Epos vom „wirtschaftlichen Wunder"; aber es ist eine Tatsache, dass der wirtschaftliche Glanz des Westens im Bewusstsein dieses Volkes gleichbedeutend mit seiner Fragwürdigkeit wird und zeigt auch seine Abneigung für jene Art der Beziehungen wo Völker „nur als Objekt der Diplomatie und der Wirtschaftspolitik" im Betracht kommen.

Die ständige seelische Lebenslage, bestimmt die Daseinsform der Rumänen; aus ihr entwickeln sich Leichtigkeit und Geschmeidigkeit zur Weisheit, zur Unverbindlichkeit in Dingen der Behauptung seiner selbst; es handelt sich immer um die Überlebenschance mit lebenserhaltenden Funktionen. Ihr Ausdruck ist vor allem die Sprache mit ihrem Vokabelreichtum ohne „Zusammenstösse, Härten und Eckigkeit". Die Neigung zur Entdramatisierung sich in Verwendung des Diminutivs äussernd, gehört zum Lebensstil der Rumänen, in Abweisung" jeder Tendenz abstrakter Dimensionen, als typisches Beispiel der romanischen Provenienz — ausser ihre geschichtlichen Erfahrungen; sodann der Humor, der zum Geheimnis der Entwaffung" führt, ist eine der „liebeswerten Eigenschaften dieses Volkes"; es reicht sich daran die „Wendigkeit, die geistige Promptitude", sowie die „Freude an der Geste", wohl auch lateinischer Herkunft, und das Raffinament seines individuellen und kollektiven Verhaltens, seine sinnliche Farbenfreudigkeit.

Im „offenen Raum" des rumänischen Volksliedes, sieht Bergel, eine Abwehr der Gefahr einer abtötenden Festlegung, als letzte Chance zur Selbstbehauptung in persönlicher, genereller, gesellschaftlicher, künstlerischer oder historischer Richtung; ein Überdauern auch durch das Lied, in dem er sich rettete in einer aktiven geistigen Existenz, die im „schweifenden, flüchtenden, vergänglichen ihren Urgrund hatte, unter Lebensbedrohung und dennoch zähen Überdauerns, die sein instinktives Lebensprinzip wurde. Der Hirte wird zum Symbol; die archaischen Rythmen und Melodien, ihre Texte sind heute noch Lebensimpuls aller Gesellschaftsschichten, eine Äusserung ihrer steten seelischen Bindung mit „gleicher, spontaner Reaktion". Das schöpferische Erstlingswert vollzieht dabei immer von neuem eine Wiedergeburt; die Zahl der Improvisationen und Variationen ist endlos; schon M. Friedwagner, der vor 6 Jahrzehnten, 10.000 rumänische Volkslieder, mit 2.500 Melodiens, aus der Bucowina sammelte, machte dieselbe Erfahrung. Bei anderen Völkern kommt es zu einer dauernden Festsetzung. Ihr Anreiz besteht in ihrer „unkonventionellen Frische, ihrer Lebendigkeit, ihren moralischen Mut", nebst sinnlicher Hingabe, Leidenschaft und Lebensgier"; es wird aus dieser Volksmusik kein „steriles Museumsgut"; nur wer sie solcherart als Vorgang versteht, setzt Bergel weiterfort, wird das Volk verstehen das sie singt; wobei die geschichtlichen Voraussetzungen der Rumänen, die existentielle Beziehung auch des modernen Rumänen zu ihr darstellt. Sie findet viel Beachtung im Kunstleben dieses Volkes, mit ihren unverbrauchten Formen über das Lokalkolorit hinaus, eine „Membrane des Universellen" aussprechend mit ihren „alle Gefühle und Lebensbereiche erfassenden Texte", unübertragbar wegen der Gebundenheit an die Resonanz, der Sprache".

Es werden viele Schriftsteller erwähnt, von Eminescu bis Arghezi, sodann L. Blaga mit seinem Versuch von der Miorizza, das Bedeutendste was der rumänische Genius erzeugt hat, zu einer Besstimmung der geistig-seelischen Struktur seines Volkes zu gelangen. Faszination durch Erschütterung wegen menschlicher Ohnmacht, schreibt Bergel verweist den Zugriff der Gewalt in die niedere Kategorie; eine Philosophie des Verzichts, des Zurückweichens, aber auch der Überlegenheit, auch ein Teil seiner Lebenskraft; darum kein Heldenkultus. Das Lied war dem Volk seine letzte Heimat wenn ihm jede andere genommen wurde; es tönt „sanft

rein, liebsam, mit Feuerskraft, auch nach seinem Tod hinaus im Wind der Ewigkeit". Betreffs der anderen Künste, meint Bergel, dass sie sich auf dass ornamental koloristische konzentrieren, und nicht auf das Monumentalarchitektonische, auf Farbe und nicht auf Form als Zeichen der „sinnlichen Spontaneität des Willens, und weniger des Überlegens"; das gilt auch für die moderne Malerei, als deren wichtigsten Vertreter ihm Tuculescu erscheint. Es reihen sich dann die lebendigen Volkstrachten. Die Klöster werden als „in die Landschaft eingestreute Ornamente" betrachtet. Auch die moderne Musik, Enescu, die Festspiele finden Erwähnung; vielleicht wurde die Benützung der Volksmusik in Enescus Rhapsodien zu streng beurteilt; Delimitierungen sind oft mühsam.

Die Schicksalszusammengehörigkeit der Siebenbürger Deutschen mit dem rumänischen Volk wird betont. Ihre freundschaftlichen Beziehungen waren schon zu Honterus Zeiten zu verzeichnen; die schlechten Erfahrungen mit den Habsburgern galten für beide Völker; sie gingen in schweren Zeiten zusammen; als Meilensteine die Jahre: 1848, 1867, 1918. Namen wie L. K. Schuler, I. Marlin und besonders St. L. Roth werden nie aus dem tiefdankbaren Erinnerungsgeist der Rumänen verwischt werden, so wie die Mustergültigkeit der kulturellen und sozialen Einrichtungen der Sachsen, die ein Beispiel und eine Fühlungnahme mit der abendländischen Lebensweise bedeuteten. Warme Worte, wohlverdiente, sind auch der rumänischen Jugend gewidmet, und dem „gefühlstackt" des Volkes; es wird auch bemerkt, dass im rumänischen Volk nach 1945 das Gefühl der eigensständigkeit, das Bewusstsein ihres selbst sich entwickelte, und geschichtliche Erfahrungen sind die Basis seiner Überlegungen; die Wertbestimmungen werden von einer neuen geistigen Norm her, festgelegt. Erwähnt wird auch die gute Informierung rumänischer Zeitschriften über die Weltliteratur. H. Bergel beurteilt mit Vorsicht — als Streiflichter seine Aufzeichnungen; es handelt sich im gegenenen Rahmen um keine beabsichtigterschöpfende ethnographische Studie, aber es ist ein sehr wertvolles Werk, wohl das ausgiebigste — aus dem Westen — über die wesentlichen Züge der Rumänen, die korrekt verzeichnet wurden, reichen persönlichen originellen Deutungen, erschwert durch den Umstand das sich dieses Volk" in keine Schablon einfügen lässt".

Dr. Octavian Lupu

Mark vitéz, román népballadak Petrea Creţul Şolcan repertoársából

Ein neuer Band rumänischer Volksdichtung in ungarischer Sprache

Es ist bekannt, dass kein Vers elternlos entsteht, dass kein Gedicht „anonym" zur Welt kommt. Anonym ist jedoch die Volksdichtung deren Autoren unbekannt blieben und ihre nicht gedruckten Verse von Mund zu Mund wanderten. Wenn der Nachsänger ein blasserer Lyriker war als seine Vorgänger, entstand eine schwächere Variante; wenn er selbst ein begabter Dichter war, entwickelte sich manchmal der Urkern zur Perle. Oftmals gingen auch die Namen dieser Nachdichter verloren. Nicht immer aber. Dafür zeugt der neue Band rumänischer Volksdichtung die in ungarischer Sprache, beim Kriterion Verlag, Bukarest, anno 1974, erschienen ist. Der Versorger, Faragó József, ist schon längst ein leidenschaftlicher Sammler rumänischer Volksdichtung, so wie Bártok einer des rumänischens Volkswesen war. Faragó hat den rumänischen Volksschatz studiert, klassifiziert und für die Nachdichtung wissenschaftlich vorbereitet. Der neue Band ist der vierte einer Serie deren Übertragung von Kiss Jenö unterzeichnet ist. Der Dichter hat — unter anderen — auch die *Kindheitserinnerungen* Ion Creanga's und eine Auswahl aus Bacovia's Verse — in ungarischer Sprache übersetzt. Im ersten Band erschienen Balladen und Doinas in ihrer sozusagen klassischen Version, in dem zweiten sammelte Faragó József für das erste Mal die Ballade der Novac Gebrüder — die man unabhängig voneinander „sagt" und „singt", in einem einzigen Heldenepos; seine Arbeit könnte man *mutatis mutandis* mit jener Elias Lönrot's vergleichen, der aus verschiedenen Episoden des Lebens Väinämöinen den finnischen Epos Kalevala zusammenfasste. Der dritte Band ist eine umfangreiche Sammlung von berühmten Weihnachtsliedern (Colinde) und verschiedenen Volksfestballaden. Der Letzte ist sozusagen ein Autorband, da seine ungefähr 4000 Verse vom Petrea Creţul Şolcan stammen. Die Ballden sind authentisches Volksmaterial, aber die Wiedergabe der Heldensagen aus dem Leben Iovan Iorgovan's, Iencea Săbiencea's, Dobrişan's, Ghiţza Catanutza's, Corbea's, Kira Kiralina's, Meister Manole's, usw., sind Petrea Creţu zu verdanken. In allen von ihm, im letzten Viertel des vorigen Jahrhunderts, vor den Leidenden in den Lacu-Sarat-Bädern oder

vor den Braila-Zuhörern gesungenen Balladen, findet man einen persönlichen Schliff und Ton, eine weiter durch ihn entwickelte Episode, eine farbiger beschriebene Landschaft. Vergleichenswert in dieser Hinsicht ist die parallele Lektüre der Legende des Klosters Argesch, die von Alecsandri gedruckt wurde, und die weit längere Version Petrea Creţu's, reicher an Dialogen und psychologischer Analyse.

Diese ungefähr 20.000 Verse der vier Bände, dessen vorzügliche Übertragung von der Kritik hoch geschätzt wurde, sind neue Säulen einer und derselben Brücke der Freundschaft und Dichtung, die Völker und Volksschätze verbinden.

Veronica Porumbacu

David Craig, **The Real Foundations. Literature and Social Change**

London, Chatto and Windus, 1973, 318/—322/ p.

Intenţia cărţii lui David Craig este polemică : el se situează pe poziţia de „challenger" în numele interpretării istoric deterministe a literaturii faţă de critica ale cărei norme nu depăşesc sfera specific estetică a operei. David Craig, format la şcoala criticii progresiste, marxiste, cu o tradiţie deloc neglijabilă în literele engleze, de la Ralph Fox (*The Novel and the People*, 1937) şi Christopher Caudwell (*Illusion and Reality*, 1937), formulează în introducere o opinie pe care o va susţine pe parcursul celor peste 300 de pagini mai puţin teoretic, e adevărat, mai mult prin argumentul faptului de istorie literară, prin care afirmă legitimitatea interpretării operei literare prin condiţionare social-istorică : „I cannot but think of each piece of literature (or each person, or house, or idea, or institution or habit, or tree or cloud) as being what it is by reason of the particular place and time at which it grows into existence and has its day. Of course everything embodies elements of earlier existences, whether received genetically or by social evolution. But this reinforces the prime truth that to be alive is to be embroiled in an unending continuum of cause and effect whose special pressure on the artist is to situate him in the life of his species and so to reduce greatly the extent to which he can create at his own sweet will "(p. 11). El „provoacă" astfel nu numai critica ce ignoră explicarea deterministă a literaturii, ci însuşi potenţialul valoric al literaturii care „depăşeşte experienţa" : „The danger of the artist is that in trying to stretch beyond experience he narrows his access to it. In « closing his eyes on the world's evidence » (a phrase of ted Hughes's) he drains his art of actual stuff./.../ This is obviously a debatable judgement, and in being so it shows that to see literature as part of history is no less a literary-critical act than the kind of analysis and evaluation of literature as a work of art which is what most critics do" (p. 12).

Generalitatea teoretică a cărţii se opreşte însă la afirmaţii de acest fel, esenţiale dintr-un punct de vedere, insuficiente însă pentru ipostaza de polemist pe care şi-a dorit-o Craig. Ceea ce lipseşte este o teorie a actului de critică literară deterministă. Punctul failibil al lucrării, polemică doar pe treapta valorificării unor opere, este preponderenţa interpretării analitice în defavoarea, prin eludare chiar, a dezbaterii teoretice. Sau, acelaşi lucru formulat eufemistic : punctul de rezistenţă al lui Craig este analiza şi nu sinteza teoretică. Observaţia este prevenită de însuşi autorul, care arată că intenţia lui este să interpreteze şi nu să teoretizeze ; el tinde spre o istorie socială a literaturii, condiţiile pentru crearea unei teorii şi metodologii specifice fiind premature. Părere obiecţionabilă, care denotă fie o informare lacunară (critica marxistă şi abordarea sociologică a literaturii au dat lucrări teoretice fundamentale), fie o imposibilitate personală de a opera cu principii, fie, de ce nu, o modestie de istoric literar fără ambiţii de teoretician metodolog. Răspunsul îl dă, evident, lectura lucrării, concepută nu ca teză, ci ca o culegere de studii în care literatura este privită din unghiul istorico-social. Tocmai de aceea în majoritate analizele conving sau incită, ceea ce probează o intenţie reuşită şi valabilitatea punctului de pornire. Dar chiar la nivel de articol se simte lipsa depăşirii simplei constatări ; enunţul aplicat doar pe un sau pe cîteva exemple nu este potenţat printr-o discuţie care să deschidă, necesar şi imperativ în asemenea lucrări, perspective de confruntări între estetici.

Considerată nu în virtualitatea ei, ci în succesul argumentului critic, apreciem cartea ca un pas spre direcţia de amploare pe care critica ştiinţifică deterministă o ia astăzi în lume.

Craig împarte materialul în patru secţiuni, de-a lungul cărora studiază diacronic cîteva aspecte din literatura engleză, ca o schiţă concentrată a unei intenţii de viitor : realizarea unei istorii sociale a literaturii din Renaştere pînă în prezent. Din secţiunea întîi, *Love and Society*, reţinem analiza evoluţiei concepţiei asupra dragostei de la Shakespeare la D. H. Lawrence (*Shakespeare, Lawrence and Sexual Freedom*). Prin secţiunea a doua, *Industrial Culture*, autorul oferă o incursiune într-un domeniu pe care istoriografia literară engleză tradiţională îl expediază de obicei în introducerile la capitolele despre marile curente. Este vorba de literatura claselor muncitoare, literatura de revoltă, adică de reflexul literar al condiţiei sociale. Amintim capitolele : *Songs of the Bleak Age* (1830 — 1840), *Militant Culture* (din epoca luptei pentru reforma parlamentară, 1820—1830 ; din timpul mişcării chartiste, 1840—1850 ; din epoca marii nelinişti, 1880—1914), *Hard Times and the Condition of England, Fiction and the „Rising Industrial Classes"*, Este partea cea mai solidă a cărţii, bazată pe un bogat material documentar, care evidenţiază capacităţile analitice şi disociative ale autorului, oferindu-i argumente irefutabile în sprijinul poziţiei sale.

Poetry and Modern Life, secţiunea a treia, aduce în discuţie două ipostaze esenţiale ale creatorului confruntat cu condiţia umană a secolului 20 : poetul „obscur", al „elitei", însingurat şi defetist (*Loneliness and Anarchy : Aspects of Modernism* şi *The Defeatism of the Waste Land)* şi poetul socialist (*The New Poetry of Socialism* şi *MacDiarmid the Marxist Poet).* Lărgirea sferei de referinţă prin exemple luate din literatura sovietică şi germană, ca şi încercarea de a formula prin argument polemic cîteva principii generale despre funcţia etico-estetică a poetului socialist dă valoare aparte capitolului *The New Poetry of Socialism.* De o severitate care frizează parţialitatea, studiul despre T. S. Eliot este discutabil. Ultima secţiune, *The New Wave*, prezintă literatura „tinerilor furioşi" (*Hear Them Talking to You*) într-o viziune complementară la studiul lui J. Russell Taylor, *Anger and After*, 1963. Selectarea lui Sillitoe (*Sillitoe and the Roots of Anger)* ca exemplu al generaţiei scriitorilor proletari a căror literatură izbucneşte din funciara insatisfacţie socială este justificată prin coincidenţa dintre argumentul pe care îl serveşte şi valoarea artistică a prozei.

Ileana Verzea

Janusz Pelc, Obraz-słowo-znak (studium o emblematach w literaturze staropolskiej)

Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk 1973

Tomul XXXVII al prestigioasei colecţii *Studia staropolskie* cuprinde lucrarea cu acest titlu a lui Janusz Pelc, autor al mai multor studii asupra literaturii vechi poloneze (*Old Polish Emblems, Kontrreformacjia, sarmatizm a rozwój literatury polskiej — od renesansu do baroku, Lirika polska XVII wieku, Zbigniew Morsztyn, arianin i poeta, „Treny" Jana Kochanowskiego* — studiu şi ediţie, *Renesans w literaturze polskiej. Początki i rozwój, Rola emblematów oraz konstrukcji im pokrewnych w twórczości Mikołaja Reja* — despre acelaşi v. — *Dialog i wizerunek . . ., Europejski i polski kontekst „Emblematów" Zbigniewa Morsztyna*, etc.). Perspectiva autorului în studiul emblematicii este cea istorico-literară, fapt pentru care cea mai mare parte a volumului se ocupă de versurile şi sentenţiile care intră în construcţia emblemelor. Pentru a fixa aria de investigaţie, autorul recurge la buna metodă a urmăririi diacronice a impunerii termenului (ne amintim ce rezultate a obţinut E. R. Curtius făcînd istoricul impunerii termenului şi conceptului de „modern"). Tradiţiile antice (de la hieroglifele egiptene) şi cele medievale (de dinaintea apariţiei cărţii lui Alciatus — 1531) sînt expuse succint şi prob. O dată impus termenul şi cuprins în dicţionare cu accepţia dată de Alciatus, J. Pelc nu consideră obligatoriu a se delimita prin negaţie de definiţiile curente şi subscrie, se pare, la cea a lui Jakub Pontanus, care considera poezia şi pictura *artes germanas*, iar emblema ca avînd o construcţie tripartită, prin existenţa sentenţiei (lemma). Refuzul adoptării unei definiţii stricte se dovedeşte a fi, în urmă, un cîştig, pentru că autorul are astfel posibilitatea ca în cuprinsul volumului să facă dese incursiuni în cîmpuri limitrofe celui al emblemei literare. Incursiuni rodnice pentru că teritoriul emblematicii medievale este foarte vast, cuprinzînd stihurile la stemă, enluminurile, reprezentarea figurală a constelaţiilor, stemele oraşelor, ale breslelor, simbolurile alchimice, alaiurile, triumfurile, costumaţia actorilor, devizele cavalerilor, mărcile şi filigranele manuscriselor şi tipăriturilor, inscripţiile tombale, reprezentările cosmografice, toate acestea conexate şi codificate printr-un sistem de corespondenţe cunoscute unora. Emblema se vădeşte a fi

(în raport cu acest sistem care voia să asigure o uniune intelectuală cosmopolită) şi un instrument didactic. E drept însă a ne întreba dacă o atît de laxă înţelegere a termenului nu îl face să se suprapună peste acela mai larg al alegoriei. Simplul fapt că planul figural al emblemei este o reprezentare plastică nu constituie o diferenţă esenţială, iar discuţia autorului asupra primatului imaginii sau al textului (p. 15) este oţioasă cît timp ingeniozitatea construcţiei emblematice stă tocmai în alăturarea celor două faţete, ca în exemplul pe care îl dă chiar autorul (p. 56) din *Postylla* lui M. Rej, unde cunoscutul vers din *Cîntarea cîntărilor*: „Bucură-te fiică a Sionului, căci iată craiul tău se îndreaptă spre tine" este aşezat sub tabloul înfăţişînd intrarea lui Isus în Ierusalim. Distincţia făcută de W. Tatarkiewicz între iconologie şi emblematică în virtutea prezenţei sau absenţei reprezentării elementului uman este înlăturată de autor, pe bună dreptate, preluîndu-se afirmaţia lui Bohuslaus Balbinus („Nulla res est sub sole, quae materiam Emblemati dare non possit"), dar aceasta trebuia să nască implicit concluzia că organizarea formală a materialului asigură specificitatea construcţiei emblematice. Considerînd originea şi funcţia emblemei vom observa că, spre deosebire de iconologie, ea este mai apropiată de enigmă şi explicitarea ei presupune un anumit efort, pentru că deviza face parte integrantă din imagine, cu care este comparată în prima fază a receptării, iar versurile subscrise vin apoi ca o validare a corespondenţelor stabilite de lector.

Luînd deci în consideraţie în unele cazuri sfera mai largă a alegoriei, autorul urmăreşte cronologic literatura veche poloneză începînd cu primele scrieri religioase, cu menţionarea însemnelor heraldice ale cavalerilor teutoni în cronica lui Jan Długosz, cu versurile latineşti ale lui F. Buonaccorsi (Callimach), Paulus Crosnensis, Andrzej Krzycki (influenţat de Petrarca), pentru a consacra un capitol mai larg operei lui M. Rej, cu caracteristici „foarte apropiate de compoziţia emblematică" (p. 53), Rej cunoscînd nu numai opera lui Petrarca, ci şi opera lui Alciatus şi *Morosofia ... sau o sută de embleme morale* a lui G. de la Perrière (p. 68). Culegerile de embleme conţinînd *imagines mortis* sînt puse în legătură (există oare deja, în subsidiar, motivul *ubi sunt*?) cu cronografele ilustrate (în literatura română, Antim Ivireanu este autorul unui astfel de cronograf *Rodoslovie* care conţine şi versuri la stemă, precum şi desenul arborelui genealogic al lui Isus Hristos). Ilustraţii din care pot fi desprinse note şi însemne specifice ale portretului monarhului sau curteanului se află şi în *Kronika wszytkiego świata* a lui Marcin Bielski, cunoscută lui Gr. Ureche. Tot în cronica lui Bielski se află reprezentări figurale ale sfîrşitului lumii şi ale judecăţii de apoi, reprezentări care împreună cu altele din cartea lui Stanislav z Bochnie, *Fortuna abo Szczeście*, vor trece într-o culegere de prorocii din cărţile lui Moise, din scrisorile apostolilor ş.a., intitulată *Obietnice, figury i proroctwa o Panie naszym Iezusie Krystusie*; aici apar imaginile celor 12 Sibile, imagini de care versurile polono-latino-române ale lui Dosoftei din *Parimii* pot să nu fie străine. Legate de prognosticuri şi de astrologie în epocă se traduc simbolurile celeste în cele heraldice (astfel de tîlcuiri circulau şi pe teren românesc; în afara celor cunoscute ale lui I. Cacavelas mai există în ms. Bobulescu al *Cronicii sloveanilor* ... două capitole, independente de textul cronicii, despre *Ţările şi unele orasă mari cari supt ce zodii stau* şi *Tălcuirea chipului peceţilor şi seamnele din prognostic*). Cu studiul operei lui J. Kochanowski şi al tabulei de la Cebes ca emblemă a vieţii umane se ocupă capitolul intitulat *De la Renaştere la baroc*; vîrsta barocă beneficiază de o analiză atentă în care distincţiile între amorul divin şi cel terestru, între înţelegere (raţională) şi credinţă permit identificarea unor elemente ale noii viziuni iluministe. Capitolul despre embleme în teatru şi în arhitectura ocazională conţine la începutul său cîteva fugare referinţe la parodierea emblematicii baroce, la fantasticul şi grotescul baroc şi acestea ar fi trebuit să constituie, în dezvoltarea propusă a subiectului cărţii, un capitol independent (descrierea unei opere anonime, din 1704, contemporană cu Cantemir şi parodiind construcţia emblematică, la p. 248). Rolul emblemelor în spectacolul teatral este, dacă admitem înţelesul larg al emblematicii, mai mare decît s-ar părea. Reprezentaţia scenică propriu-zisă ar echivala cu planul figural, iar corul, după cum observă autorul (p. 211), subliniază semnificaţia reprezentării figurale, foarte adesea prin sentenţii. Pe de altă parte, aceste prime spectacole desfăşurate mai ales în şcolile iezuite sînt încă legate de genul triumfurilor, al alaiurilor.

Un loc ar fi trebuit să-şi aibă în capitolul *Allusiones emblematicae* legendele legate de anumite steme, legende care uneori sînt menţionate în cronici. Începutul discuţiei asupra emblematicii nu trebuia să neglijeze *Fiore di virtù*, a cărei organizare este clar emblematică. Deşi lucrarea este deosebit de dificilă prin caracterul materialului abordat, care cerea o perpetuă verificare a exactităţii tuturor datelor, autorul a realizat-o cu acurateţe; el aduce corectări, în baza criteriului cronologic, unor afirmaţii ale lui W. Tatarkiewicz (p. 99) privitoare la raportul dintre opera lui M. Rej şi cea a lui C. Ripa.

Iată unele scăpări mărunte: un A. T. Skumin, student la gimnaziul frăţiei din Kiev, care scrie *Mnemosyne si sławy, prac i trudów ... Piotra Mohiły, wojewodzica ziem moldawskich*

(1633) este trecut în indice împreună cu S. Skimina, editor în 1950 al lui Jan Dantyszek; cei doi Bielski, Marcin şi Joachim, apar o dată împreună, cu numele schimbat la indice, apoi separat, cu numele corect.

Acestea nu pot umbri valoarea lucrării şi viitoarele lucrări de comparatistică se vor putea adresa cu folos, pentru un domeniu mai larg chiar decît cel al ştiinţei emblemelor şi pentru un teritoriu mai întins decît cel al literaturii vechi poloneze, studiului lui Janusz Pelc, motive care, alături de preţioasele sugestii pe care le poate oferi acest studiu cercetătorilor literaturii române vechi, ne-au făcut să-l recomandăm atenţiei cititorilor revistei noastre.

Mihai Moraru

„The Cambridge Quarterly"
volume VI, number 2, 1973

Revistă universitară prin apartenență și ținută (specializare, sobrietate, precizie, concentrare, însă fără răceală ex-cathedra, dimpotrivă, pe tonul neceremonios abordat între specialiști), trimestrialul literar de la Cambridge cuprinde în cele 100 de pagini ale acestui număr patru studii și patru recenzii pe două teme : literatură engleză și filologie clasică. O prezentare a cursului lui Mansfield Forbes (*fellow* la Clare College, tovarăș de generație și de formație cu I. A. Richards și F. R. Leavis, continuatorii tradiției criticii lui M. Arnold) asupra romantismului englez (Margaret Diggle, *Mansfield Forbes on the Romantic Revival*) ; o reevaluare a operelor doctorului Johnson, *Rasselas* și *The Vanity of Human Wishes*, în care Ian White contrazice afirmația majorității istoriilor literare care le asimilează, considerîndu-le variante ale aceleiași opere (Ian White, *The Vanity of Human Wishes*) ; o analiză a unor poeme de Marvell (J. M. Newton, redactor al revistei, *What Do We Know About Andrew Marvell. Further Notes*) și o nouă interpretare propusă cîntului al șaselea din *Iliada*, în care se evidențiază arta povestitorului în disimularea deznodămîntului și în prelungirea tensiunii epice (H. A. Mason, redactor al revistei, *An Episode in the Sixth Book of Homer's Iliad*).

Rubrica de recenzii, căreia i se acordă jumătate din economia de spațiu a revistei, este, de fapt, o secțiune de comentarii critice analitice de lucrări de specialitate (poetică, istorie literară, proză) care ar putea fi tot atît de bine și, poate mai justificat, considerate studii pe probleme. Așa, de pildă, *Notes on Catullus*, semnate de H. A. Mason, sînt o amplă prezentare a șase cărți de traduceri și de critică despre poetul latin, prilej de a face observații asupra poeticii traducerilor și asupra poeziei lui Catul. Tot astfel, W. W. Robson, redactor al revistei, pornind de la o lucrare de teoria poeziei a lui Yvor Winters, face o prezentare a formulei de critică literară a acestuia.

Menționat doar, am lăsat intenționat la sfîrșit studiul lui J. M. Newton despre Marvell, exemplu de felul în care o lectură critică de text poate aduce noi lumini asupra unui autor mai puțin cunoscut. Criticul contrazice, cu concluziile analizei a trei poeme, interpretările de pînă acum care citeau în *An Horatian Ode* ..., de pildă, o destinație pentru un cerc de inițiați, alcătuit din cei „care împărtășeau cunoștințele și implicațiile autorului". Terminat „neacademic" cu o frază de provocare : „I believe that these who have spoken of the wisdom of Marvell, or of anything like it, have done the thing *they* might very well believe I have done in this paper : made it all up.", studiul invită la o polemică dezbatere în jurul unor chestiuni încă neelucidate.

„The Times Literary Supplement",
anul 73, 1974, 29 martie, nr. 3760

Săptămînalul britanic are menirea ca prin recenzii să informeze publicul asupra celor mai recente publicații din Anglia și alte țări. Domeniile variate cărora le aparțin lucrările recenzate conferă un interes larg tabloului cultural hebdomadar, care cuprinde memorialistică și istorie politică, socială, economică, antropologie și filozofie, literatură și bibliografie șa. „Suplimentul" de recenzii de cărți din domeniul „humanities" (în accepția de științe umaniste) conține și cîteva articole, printre care editorialul — punct de vedere sau comentariu — pe baza unui subiect din materiile menționate, poșta redacției, informații bibliografice și, uneori, scurte poeme.

În ultimul număr al lunii martie rubrica punctului de vedere (p. 322), sub semnătura lui Arthur Crook, redactor șef din 1959 pînă în martie 1974, face cîteva precizări în legătură cu istoria periodicului (apărut la 17 ianuarie 1902 cu destinația pe care o are și astăzi), cu activi-

tatea succesivelor echipe redacționale și, cel mai important, cu principialitatea profesională a colaboratorilor: „They have taken their job to be to recognize that books are still the best medium for communicating facts and ideas of any complexity and to provide accurate, informed, analytical judgments on important works (irrespective of language of country of origin) for people who think as well as read". Spiritul de lucru al redactorilor, deși presupune rigoare și exigență, nu implică absolutizarea unei direcții sau școli critice; „eclectismul lor păstrat cum se cuvine" este destinat să mențină un echilibru în cazul în care o direcție critică ajunge „la modă". Faptul că recenziile nu sînt semnate este explicat de A. Crook ca o concentrare a atenției asupra conținutului și nu asupra autorului, pentru a evita eventualul „vedetism" critic: „In the last resort any serious journal surely stands or falls on the appeal of its contents and not on the names of its contributors".

Corpul masiv de recenzii, peste 90 în acest număr, întrunește multe interese, așa cum arătam la început. Calitatea prezentărilor analitice de cărți din T.L.S., greu de calificat în general din cauza varietății modalităților de abordare sau de inexistența deliberată a unui etalon ar putea fi, totuși, subliniată prin conștiinciozitatea și responsabilitatea actului critic, prin fermitatea aprecierii și prin argumentul solid. Se remarcă, printre foarte multe recenzii a căror enumerare depășește scopul prezentării, articolului *Poetry by the Yard*? — amplă recenzie la un grup de 12 cărți de poezie americană contemporană — adevărat studiu al unor direcții din poezia S.U.A.

Exemplaritatea recenziei la T.L.S. este un argument în favoarea acestei activități critice elementare, dar fundamentale, indispensabilă vieții literare, argument adus cu modestie, dar cu desăvîrșită competență.

Ileana Verzea

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchanges of ideas, initiatives, work, hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialists, by members on the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding on the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsability for their contents being considered integrally theirs. The authors are entiled to 50 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The Mail, the books and periodicals for Review and exchange will be to the address of the Review.

The review effectuates exchange of similar publications, with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of a similar type.

Astra.

În numărul viitor:

- **Probleme literare contemporane**—monografia *Adrian Marino, Mihai Gafița, Mihai Ungheanu, M. Anghelescu)*;
- **Profiluri** *(Georgeta Horodincă, Mihai Vornicu)*;
- **Literatura română în școală** *(Adriana Mitescu)*;
- **Opinii** *(Mircea Braga, Marin Bucur)*;
- **Cronica edițiilor** *(Al. Săndulescu)*;
- **Note și documente, Critică și bibliografie etc.**

TOMUL 23, NR. 3, 1974

Lei 25

406

...LITICE
... REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMANIA
Institutul
de istorie
si teorie
literara
„George Călinescu"

Revista de istorie si teorie literară

În acest număr semnează:

Mircea Anghelescu, Mircea Braga, Marin Bucur, Mihai Gafiţa, Mihai Gheorghe, Georgeta Horodincă, Tr. Ionescu Nişcov, Adrian Marino, Adriana Mitescu, Al. Săndulescu, Mihai Ungheanu, Cătălina Velculescu, Ileana Verzea, Mihai Vornicu.

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

TOM 23

4

1974

...TA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 23, NR. 4, 1974

EA

1990

- IUL. 2005

1 IUL. 2011

COMITETUL DE REDACȚIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA
Redactor șef: GEORGE MUNTEAN
Redactor șef-adjunct: MIRCEA ANGHELESCU
Secretar de redacție: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea științifică a patrimoniului literar național, la dezvoltarea studiilor și cercetărilor de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, estetică și folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii și documente, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii, în țară și în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, inițiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*), fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Științe Sociale și Politice, în care lucrează specialiști în literatură română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparatiștilor, esteticienilor și folcloriștilor, criticilor și scriitorilor, cercetătorilor și publiciștilor, profesorilor și studenților.

Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbului se vor trimite pe adresa redacției.

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, str. Gutenberg 3 bis, sectorul VI (de unde publicația noastră poate fi procurată și direct sau prin poștă) sau prin oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI

Bd. Republicii nr. 73, București III

I 2763.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 23
Nr. 4, 1974

2022

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

Probleme literare contemporane: monografia

ADRIAN MARINO, Problema monografiei 467
MIHAI GAFIȚA, Monografia — perspectivă istorică și viziune modernă 477
MIHAI UNGHEANU, Dificultățile monografiei 489
MIRCEA ANGHELESCU, Imperativul modern al monografiei 495

Profiluri

MIHAI VORNICU, Gala Galaction, între Helicon și Golgota (micromonografie) . 499
GEORGETA HORODINCĂ, Copacul-animal 515

Literatura română în școală

ADRIANA MITESCU, Aspecte ale realismului literaturii contemporane : Destinul eroului tînăr 523

Opinii

MIRCEA BRAGA, Creație și experiment 531
MARIN BUCUR, Poetica dinamicii operei de artă 537

Cronica edițiilor

AL. SĂNDULESCU, B. Delavrancea, *Opere*, IX (ediție îngrijită de Emilia Șt. Milicescu) 543

Note și documente

CĂTĂLINA VELCULESCU, Un manuscris cu fragmente din cronica lui Radu Greceanu 547

20368.

TRAIAN IONESCU-NIȘCOV, Corespondența dintre Livia T. Maiorescu și Jan Urban Jarník 551
MIHAI GHEORGHE, Cîteva precizări privind numele lui Ion Minulescu 559
ILEANA VERZEA, București din timpul lui Mavrogheni într-un roman englez . 563

Critică și bibliografie

DIMITRIE CANTEMIR, Opere, vol. I (*Mircea Anghelescu*); M. EMINESCU, Articole și traduceri (*Gh. Ceaușescu*); GEORGETA ANTONESCU, Aron Densușianu (*Mircea Popa*); DOMNICA FILIMON, Tînărul Maiorescu (*Corina Popescu*); ȘERBAN CIOCULESCU, Itinerar critic (*Al. Săndulescu*); ELENA DUNĂREANU, Literatura în „Telegraful român", 1853—1973 (*Bucur Țincu*); PETRU POANTĂ, Modalități lirice contemporane (*Nae Antonescu*); MIRCEA IORGULESCU, Rondul de noapte (*N. Mecu*); N. LASCU, Clasicii antici în România (*Gh. Ceaușescu*); AL. CIORĂNESCU, V. Alecsandri (*Mircea Anghelescu*); Madame de TENCIN, Oeuvres (*Medeea Freiberg*); Poezia Egiptului faraonic (*Emil Manu*); Româno-Arabica (*Mihai Moraru*). 565

Actualitatea științifică 583

In memoriam. Elena Piru 587

TOME 23
Nº 4, 1974

The Review of Literary History and Theory

Contents

Contemporary Literary Problems: the Monograph

ADRIAN MARINO, The Problem of the Monograph 467
MIHAI GAFIȚA, The Monograph-Historical Perspective and Modern Vision . . 477
MIHAI UNGHEANU, The Difficulties of the Monograph 489
MIRCEA ANGHELESCU, The Modern Imperative of the Monograph 495

Portraits

MIHAI VORNICU, Gala Galaction between Helicon and Golgota (Micromonograph) 499
GEORGETA HORODINCĂ, The Tree-Animal 515

Romanian Literature in Schools

ADRIANA MITESCU, Some Aspects of the Realism of Contemporary Literature : the Destiny of the Young Hero 523

Opinions

MIRCEA BRAGA, Creation and Experiment 531
MARIN BUCUR, The Poetics of the Dynamics of the Work of Art 537

Book Review of the Issues

AL. SĂNDULESCU, B. Delavrancea, *Works*, vol. IX (edited by Emilia Șt. Milicescu) 543

Notes and Documents

CĂTĂLINA VELCULESCU, A Manuscript with Fragments from Radu Greceanu's Chronicle 547

TRAIAN IONESCU-NIȘCOV, The Correspondence between Livia T. Maiorescu and Jan Urbán Jarník 551
MIHAI GHEORGHE, Some Explanatory Notes on Ion Minulescu's Name . . . 559
ILEANA VERZEA, Bucharest of Mavrogheni's Times in an English Novel . . . 563

Criticism and Bibliography

DIMITRIE CANTEMIR, Works, vol. I (*Mircea Anghelescu*); M. EMINESCU, Articles and Translations (*Gh. Ceaușescu*); GEORGETA ANTONESCU, Aron Densușianu (*Mircea Popa*); DOMNICA FILIMON, The Young Maiorescu (*Corina Popescu*); ELENA DUNĂREANU, Literature in the Magazin „Romanian Telegraph" 1853—1973 (*Bucur Țincu*); ȘERBAN CIOCULESCU, Critical Itinerary (*Al. Săndulescu*); PETRU POANTĂ, Lyrical Contemporary Modalities (*Nae Antonescu*); MIRCEA IORGULESCU, The Night-Round (*N. Mecu*); N. LASCU, The Classical Ancient Writers in Romania (*Gh. Ceaușescu*); AL. CIORĂNESCU, V. Alecsandri (*Mircea Anghelescu*); Madame de TENCIN, Works (*Medeea Freiberg*); The Poetry of the Aegyptus of Pharaos (*Emil Manu*); *Romăno-Arabica* (*Mihai Moraru*) 565

The Scientific Life 585

In memoriam. Elena Piru 587

Rev. ist teorie lit., tom. 23, nr. 4, p. 463—588, București. 1974.

PROBLEMA MONOGRAFIEI

ADRIAN MARINO

Definiția „monografiei" se lovește — împreună cu toate conceptele literare — de o serie de dificultăți tipice terminologiei literare de pretutindeni : polisemie bogată (deci ambiguitate, imprecizie, confuzie), convenționalism empiric etc. A căuta o soluție constituie o necesitate esențială : numai prin clarificarea semantică — monografia își poate defini obiectul și deci metoda. Trebuie recunoscut deschis că și în acest domeniu ceea ce predomină este o mare, aproape o invincibilă aproximație. În fața unei astfel de situații nu sînt posibile decît două tipuri de soluții : **1.** Acceptarea convenției terminologice și a conținutului său variabil, redus la o unitate tranzitorie prin generalizarea cîtorva note comune de mare circulație într-o perioadă dată ; **2.** Identificarea unui număr de note constante, invariante, înscrise chiar în etimonul lexical-teoretic al conceptului, urmărirea evoluției și dezvoltării istorice a sensurilor fundamentale, gruparea lor, în cele din urmă, într-o schemă-„model", cu valoare descriptiv-euristică. La nivelul actual, cele două anchete tind să se suprapună. Incursiunea semantico-istorică prezintă totuși avantajul perspectivei istorico-literare, posibilitatea verificării în timp și spațiu, convocarea unor autorități de înaltă competență. Cu tot relativismul acestei noțiuni, este oricum mai utilă confruntarea cu opiniile unui număr de specialiști, decît cu improvizațiile primului venit, predispuse spre verbalism și labilitate. Nu pentru prima dată se fac astfel de observații despre monografie :

„Observăm de îndată că au căpătat această denumire lucrări voluminoase de reconstituire biografică și de sinteză a operei, alături de studii reduse, limitate numai la un aspect al operei unui scriitor, eseuri ample sau chiar analiza unui motiv dominant în creația unui poet. S-a ajuns chiar la situația, destul de ciudată, mai ales prin folosirea exagerată a termenului „micromonografie", ca simpla tipărire (sau retipărire) a unui studiu în volum să-i confere acestuia titlul de monografie. Varietatea lucrărilor monografice apărute a dus, desigur, la o extindere a sensului, dar o lărgire excesivă riscă să „devalorizeze" termenul" [1].

Nu este lipsit de importanță nici faptul că primele teoretizări și apologii ale metodei monografice apar în mediile științifice ale secolului al

[1] L. Volovici, *Monografia literară actuală, metode și stiluri*, în „Anuar de lingvistică și istorie literară", XVI, 1965, p. 148.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 4, p. 467—475, București, 1974

XIX-lea, dominate de pozitivism, ereditate „încărcată", care apasă pînă azi asupra destinului monografiei. Foarte reprezentativă pentru această orientare este poziția lui Ernest Renan, care consideră monografia drept o metodă strict științifică, o etapă necesară de simplă pregătire a marilor sinteze. Domeniul său de predilecție rămîne erudiția filologică și istorică, dar principiul se extinde la întreaga condiție a progresului științific :

„Pînă cînd toate părțile științei nu vor fi elucidate prin monografii speciale, lucrările generale sînt premature". „Adevăratele interese ale științei cer mai mult decît oricînd specializare și monografii".

Obiectul și tehnica acestei metode de cercetare sînt definite cu toată claritatea încă de la 1848 :

„Monografiile nu sînt posibile decît cu condiția specializării sever limitate. Pentru a lămuri un subiect dat (*point donné*), trebuie să parcurgi în toate sensurile regiunea intelectuală unde apare, ca să te situezi în cunoștință de cauză în mijlocul subiectului" [2].

Rezistența metodologică a „limitării", a studierii unui „punct" bine precizat nu este lipsită de rațiuni etimologice. „Monografie" înseamnă „scriere despre un singur subiect" (gr. *mónos*=singur, unic ; *gráfo*=eu scriu). Ceea ce impune o investigație specializată, particularizată, delimitarea riguroasă a subiectului, circumscris la o singură problemă încă neclarificată. În concepția lui Renan și a istoricilor secolului al XIX-lea, monografia corespunde prin urmare etapei analizei indispensabilă sintezei globale. În această perspectivă, monografia devine numai un mijloc, nu un scop. După absorbirea în sinteză, contribuția sa încetează. Misiunea sa rămîne, oricum, una obscură, de penumbră, de strictă erudiție. În istoria literară, sectorul monografic acoperă doar zona scriitorilor minori, necunoscuți, nestudiați, obiect de „curieuses thèses", despre d'Urfé, La Boétie, Bodin etc. După Renan, opinie întrutotul caracteristică acestei mentalități, n-are sens a scrie „monografii" sau „teze" despre scriitori cunoscuți : Corneille, Racine, „căci ei sînt încă citiți și nu se descriu decît cărțile care nu se citesc" [3]. Născută sub astfel de auspicii, rolul monografiei este în același timp util, minor și ingrat. Opinia actuală — cum vom vedea — nu diferă prea mult de acest statut lipsit de mare glorie.

Despre același instrument de investigație istorică — și bineînțeles în același spirit — vorbește și H. Taine, cu nuanța (nu lipsită de semnificație) că monografia constituie un sondaj selectiv în diferite zone stratificate ale istoriei sociale. Motivația este în același timp logică și pragmatică : „În orice știință studiem fiecare clasă de obiecte prin exemple (*échantillons*) alese". Fiecare „mostră", la rîndul său, ilustrează un caracter tipic, o facultate dominantă etc. „În felul acesta monografia constituie cel mai bun instrument al istoricului ; el o scufundă în trecut ca o sondă pe care o scoate plină de specimene autentice și complete. Cunoaștem bine o epocă după douăzeci sau treizeci de astfel de sondaje ; nu rămîne decît să le facem bine și să le interpretăm bine" [4]. Nu mai este vorba de a elimina o simplă pată albă, ci de a identifica un aspect istoric reprezentativ, caracteristic. La H. Taine obiectul monografiei se transformă prin urmare din cantitativ

[2] Ernest Renan, *L'Avenir de la science* (Paris, 1890), pp. 230—233.
[3] Ernest Renan, *op. cit.*, p. 228.
[4] H. Taine, *Dernières essais de critique et d'histoire*, 7e éd. (Paris, Hachette), p. 284.

în calitativ. Domeniul său restrîns, specializat, de ordinul cunoașterii erudite, rămîne însă același. Concepția se generalizează, devine un fel de „pîine" a profesorilor de istorie și literatură *en mal de thèse*, o îndeletnicire de simplă rutină de bibliotecă, de concepție strict documentaristică. De unde și reacția lui Sainte-Beuve (într-un articol din 1867) :

„Îmi este cu neputință să nu observ exagerarea care înconjoară aceste studii sau *monografii*, cum se mai spune astăzi. Astfel broșura d-lui Berthelin, de cincizeci de pagini, se intitulează : *Etude sur Amadis Jamyn. Son Temps, sa Vie, ses Oeuvres*. Nu s-ar putea spune mai mult despre Milton sau Chateaubriand. E ca și cum ai pune mari rame unor mici portrete" [5].

Pusă pe aceste baze, teoria monografiei se fixează într-o definiție *ne varietur* care, prin marile dicționare ale secolului al XIX-lea — și aceasta de concepție tot pozitivistă ! — este transmisă fără modificări sensibile epocii actuale. După *Littré*, monografia „nu tratează decît un singur subiect", după *Larousse*, „un singur obiect", după *Oxford English Dictionary*, „un tratat separat despre un singur obiect sau clasă de obiecte" etc. Deschiderea cîtorva lexicoane literare recente confirmă aceeași stereotipie : „*Monografie* : un eseu obișnuit despre un subiect științific sau de natură erudită" [6] ; „un tratat consacrat unui singur subiect (*topic*) or unui singur capitol al unui subiect. Monografiile sînt în general scrise despre subiecte erudite sau științifice (*scholarly or scientific nature*)" [7] ; „o lucrare științifică, despre un obiect particular sau despre o problemă tratată ca o unitate delimitată" [8] ; „lucrare concentrată, pe cît posibil exhaustivă, despre un singur subiect științific, problemă specială sau personalitate individuală" [9]. Printr-o osmoză destul de mecanică, aceeași definiție trece cu arme și bagaje și în *Mic dicționar enciclopedic* (1972) ; „Studiu științific amplu asupra unui subiect (personalități, țări, unități geografice, economice, culturale etc.), tratat detaliat și multilateral". S-ar spune că literatura nici nu intră în competiție...

Convertirea monografiei în metodă de istorie literară aparține, fără îndoială, aceleiași orientări pozitiviste, progres considerabil la acea epocă prin refuzul spiritului dogmatic de sistem al generalizărilor goale, prin întoarcerea disciplinată la textele necitite și la documentele necunoscute. Pasiunea documentară cuprindea în egală măsuri biografia și opera scriitorilor, de unde formula „viața și opera" atît de curente și azi. Școala Lanson este produsul tipic al acestei concepții, nu totdeauna bine înțeleasă în punctul său de plecare : necesitatea cunoașterii exacte, în materialitatea faptelor, a fenomenului istoric-literar. Se înțelege, noțiunea trebuie mereu bine definită. Dar, în spiritul concepției discutate, se pornea de la necesitatea— evidență —a inventarului complet al unei opere (editată și inedită), a integrării sale într-o serie istorică (tradiție, influențe, izvoare), a descrierii „fondului" (idei, teme), a investigației biografice cu finalitate nu numai intrinsecă dar și „explicativă", în sens genetic. Teză, azi, pro-

---

[5] Sainte-Beuve, *Nouveaux Lundis* (Paris, 1870), XIII, p. 270.

[6] Karl Beckson and Arthur Ganz, *A Reader's Guide to Literary Terms* (London, 1972), p. 135.

[7] H. L. Yelland, S. C. J. Jones, and K. S. W. Easton, *A Handbook of Literary Terms* (New York, 1966), p. 122.

fund contestabilă, dar, oricum, supericară — în a doua jumătate a secolului al XIX-lea — „explicațiilor" de ordin metafizic. Întreg acest proces de reconversiune străbate în termeni foarte limpezi încă la Francesco de Sanctis, într-un articol din 1869, deci foarte sincron cu al lui Sainte-Beuve. Cu acest prilej, problema monografiei revine în mod firesc în discuție :

„Cînd o istorie a literaturii va fi posibilă ? Cînd această lucrare răbdătoare va face lumină în toate sectoarele ; cînd pentru fiecare epocă, pentru fiecare scriitor important va exista o monografie sau studiu sau eseu (*saggio*), care să spună ultimul cuvînt și să răspundă la toate chestiunile.

Lucrarea de azi nu este istoria, ci monografia, ceea ce francezii numesc un studiu" [10].

Ambiguitatea semantică era întrutotul explicabilă : monografia prelua *toate* obiectivele studiului istoric-literar, pe care-l reorienta de la sinteza (vagă) la analiza (precisă), de la totalitatea (aproximativă) la parte (bine definită), de la „sistem" (general sau nebulos) la „document" (ignorat sau lacunar). Francesco de Sanctis se declara adeptul monografiei într-o perioadă în care istoria literaturii italiene era *încă* nescrisă : Tiraboschi, Andrès, Ginguené (chiar Settembrini, despre care este vorba) reprezintă „sintezele trecutului", în timp ce monografia făcea figură „nouă", „modernă".

Această incursiune în istoria unei idei literare nu este lipsită nici de utilitate, nici de ironie involuntară. Unii cronicari jurnaliști actuali își fac o voluptate din a denigra *orice* monografie, *principiul* însuși al monografiei, fără diferențieri necesare, asupra cărora vom reveni. Dar, tocmai un cronicar literar, un foiletonist profesionist — ce-i drept inteligent — este primul care lansează la noi (în 1909) ideea : „Dați-ne monografiile scriitorilor noștri" ! Este vorba de Ilarie Chendi :

„Într-adevăr, în publicul nostru cel mare se simte tot mai mult nevoia monografiilor despre fiecare scriitor în parte, căci, sub raportul cunoașterii de aproape a spiritelor mari, ce ne-au precedat în opera culturii naționale, informația este pînă astăzi foarte puțin completă... Iată de ce, în loc de a face prea mult zgomot împrejurul nostru, al celor de astăzi și al întregului aparat de laude reciproce, am prefera să vedem pe cei inițiați bine în tainele trecutului adunînd, cu muncă grea, date cu date, adevăruri cu adevăruri, manuscris lîngă manuscris și făurind, cu tot talentul de care sînt capabili, acea galerie de figuri monumentale de care avem trebuință sufletească. O istorie literară fără monografii, în care mai întîi marii noștri bărbați sînt fixați în complete amănunte și prezentați în adevărata lor personalitate, nu se poate închipui" [11].

Recunoaștem imediat spiritul argumentării lui Francesco de Sanctis, care trebuia să reapară în mod inevitabil la începuturile *oricărei* istoriografii literare naționale. Cît de mult durează acest „început", în fiecare literatură, nu se poate preciza. Din diferite motive, în cazul nostru, el continuă și azi, prin întreaga serie de monografii publicate, care-și propun

---

[8] *Kleines Literarisches Lexicon*, III, *Sachbegriffe* (Bern und München, 1966), p. 265.

[9] Gero van Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur* (Stuttgart, 1969), p. 493.

[10] Francesco de Sanctis, *Saggi e scritti critici e vari*, a cura di L. G. Tenconi (Milano, 1938), IV, p. 30.

[11] Ilarie Chendi, *Pagini de critică* (București, 1969), p. 537.

aceleaşi obiective : să ,,dezgroape'' figuri ,,necunoscute'', să reactualizeze personalităţi ,,ignorate'', să ,,redescopere'' scriitori ,,uitaţi'' etc. Nici E. Lovinescu nu gîndea altfel cînd a compus monografiile sale despre Gr. Alexandrescu, C. Negruzzi, G. Asachi, elogiat de G. Călinescu tocmai pentru această iniţiativă, convergentă în oarecare măsură cu lucrările lui N. Iorga şi chiar cu ale lui G. Bogdan-Duică :

,,Este lăudabil că E. Lovinescu a fost cel dintîi care să-şi dea seama de necesitatea monografiilor literare..." [12].

De fapt, cum am văzut, meritul lui E. Lovinescu stă în trecerea de la teorie la practică, la elaborarea de monografii propriu-zise, căci Ilarie Chendi a rămas doar la stadiul pioneratului teoretic. Mai mult, însuşi G. Călinescu trebuie recunoscut drept întemeietorul şcolii monografice româneşti într-un spirit care nu respinge deloc ,,erudiţia ca instrument''. Dovadă studiile sale ,,monografice'' despre Eminescu şi Creangă, pentru a nu mai aminti de monografiile *Gr. M. Alecsandrescu* şi *Nicolae Filimon*, surprinzătoare — pentru unii — tocmai prin infrastructura lor solid documentară, prin ,,aparatul critic, în subsol'', apărat şi cu alt prilej [13]. Fără îndoială că pentru G. Călinescu monografia constituia o lucrare critică fundamentală, dispusă în trepte, de la documente spre interpretare, pentru a fixa reperele fundamentale ale discuţiei. Faptul reiese limpede mai ales dintr-o propoziţie ca aceasta :

,,Un istoric străin (vezi cazul lui Thibaudet) îşi procură o bună ediţie a operelor şi cîteva *solide monografii* (s.n. *A.M.*) şi apoi meditează asupra autorului. La noi monografiile sînt puţine, aplicate în direcţia purelor date abstracte''.

Pe scurt, monografia adună, sistematizează şi filtrează critic ,,materialul întreg de caracterizare'' [14], ceea ce mută discuţia în cîmpul criticii literare. Evident, definiţia monografiei parcurge aceeaşi evoluţie. Urmărind-o, mai întîi prin cîteva lexicoane, observăm cum scientismul său fundamental se aplică progresiv studiilor literare prin formule invariabile recurente. Dar acest pozitivism (inclusiv al definiţiei lexicografice) începe să dezvăluie un miez incontestabil pozitiv : unicitatea metodei asimilează treptat unicitatea obiectului, personalitatea ,,unică'', individuală, a operei literare. De unde rezultă că, încă la acest nivel al definiţiei elementare, monografia constituie metoda cea mai adecvată de studiu a operei literare privită ca ,,document'' al unei personalităţi creatoare : ,,În literatură, o cercetare consacrată unei singure teme sau unei singure ramuri a unui subiect. Monografia obişnuită este scrisă după o metodă (*topic*) ştiinţifică sau de natură erudită'' [15]; ,,Cercetare (*saggio*) pe o temă particulară, adică un studiu mai amplu (în genere, un volum) compus după criterii ştiinţifice despre un sector al culturii (istorie, critică literară, ştiinţe), dar privind o singură temă bine delimitată'' [16]; ,, Studiu asupra

---

[12] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent* (Bucureşti, 1940), p. 716.

[13] Idem, *Cronicile optimistului* (Bucureşti, 1964), p. 378.

[14] Ibidem, *Istoria literaturii române...* pp. 6—7.

[15] *Liberal Arts Dictionary in English, French, German, Spanish*, ed. by Mario A. Pei and Franck Gaynor (New York, 1952), p. 120.

[16] Roberto Berardi, *Dizionario di termini della critica letteraria* (Firenze, 1968), p. 141.

unui punct special de istorie, știință, critică, sau asupra unui singur autor"[17]; „Nume folosit în mod particular în istoria naturală pentru o descriere specială și amănunțită a unei specii sau gen. Apoi a fost aplicat în arte pentru a desemna descrierea unui edificiu. În cele din urmă a dobîndit o importanță deosebită în literatură și critică, semnificînd un studiu *particular* și *profund* asupra unui autor, gen, epoci" [18]. Din acest „portret robot" al monografiei literare se pot extrage două note constante : a) temă particulară ; b) tratată științific.

Etapa următoare, decisivă pentru definiția modernă a monografiei critice, constă în deplasarea accentului de la termenul al doilea la cel dintîi, de la generalul științific la particularul estetic. Poziție tipică mai ales la B. Croce, foarte reprezentativ pentru această radicalizare a definiției, dealtfel perfect consecventă. Dacă arta este intuiție, intuiția irepetabilă și opera individuală, atunci monografia devine „intrinsec" și „logic" metoda unică de studiu a creației literare în „concretețea operii individuale" [19]. Eliberarea de pozitivism este integrală, căci lucrarea monografică se transformă în operă de critică literară în totalitatea atributelor sale (crociene) : caracterizare, re-creație, intuiție orientată de concepte etc. Fără a susține originea integral „crociană" a acestui principiu, adoptarea sa într-o zonă însemnată a teoriei critice românești este evidentă. Recunoscînd aceeași realitate artistico-spirituală „unică, inedită, incomparabilă", Tudor Vianu vede, la fel, în „critica monografică, adevărata formă a criticei literare" [20]. Metoda și argumentarea de critic și istoric literar a lui G. Călinescu sînt identice : „Scriitorul e totuși o personalitate și trebuie tratat monografic". Sau : „Respectînd... relații de timp și de sector am dat fiecăruia o tratare monografică" [21]. Noi înșine am pledat pentru *Primatul monografiei* în critica literară, cu argumente de același ordin, într-un consens teoretic larg și bine verificat [22], care ne-a atras totuși injuriile repetate ale unor „cronicari" incapabili din păcate a se situa în planul teoretic al discuției.

Dificultatea reală nu constă în a opune monografia celorlalte forme de critică (eseu, cronică etc.), ci de a înțelege în mod exact principiul monografic, pe de o parte, și de a-l concilia cu criteriul istoric-literar pe de altă parte. Monografie, în esență, nu înseamnă nici „teză de doctorat", nici lucrare masivă, erudită, nici „viața și opera" unui scriitor, ci (fără a le exclude) o analiză critică — de dimensiuni foarte variabile — care : 1) să se ocupe de opera unui *singur* scriitor și 2) de *întreaga* operă a unui scriitor. Atît și nimic mai mult, în măsura în care acceptăm ecuația : *monogenie* (operă de personalitate specifică) = *monoscopie* (analiza critică a unei personalități literare) = *monografie* (forma discursivă, tehnică, a acestei analize critice). Prin extensiune, procedeul se poate aplica oricărei teme de investigație critică și istorico-literară (monografii de reviste, curente

---

[17] Henri Bénac, *Nouveau vocabulaire de la dissertation et des études littéraires* (Paris, 1972), p. 126.

[18] Federico Carlos Sainz de Robles, *Ensayo de un Diccionario de la literatura* (Madrid, 1972), I, p. 837.

[19] Benedetto Croce, *La Poesia* (Bari, 1936), p. 134.

[20] Tudor Vianu, *Filosofie și poezie* (București, 1943), p. 83.

[21] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 7.

[22] Adrian Marino, *Introducere în critica literară* (București, 1968), p. 359—367.

etc.), de unde și apariția unor definiții extensive ca acestea : „Ea (monografia, n.n, *A.M.*) va însemna întotdeauna o contribuție de sinteză substanțială, cu o serioasă bază de analiză, care, pornind de la punctul cel mai avansat al cercetării, să constituie un pas înainte, să aducă fapte noi sau să propună o interpretare inedită, bine argumentată" [23]. În această accepție, obiectul „cercetării" poate fi în egală măsură istoric-literar („fapte noi") sau critic („interpretare inedită"), deși noțiunea de „interpretare inedită" este aplicabilă ambelor domenii.

Dimensiunea și perspectiva istorică a monografiei critice cere cîteva precizări. S-ar părea că tratarea pur monografică a unui autor izolează examenul operei de contextul său istoric, fixînd-o într-o definiție pur abstractă, imobilă, supratemporală. Reacțiunea anticrociană în critică a dus în mod inevitabil și la contestarea principiului monografiei strict individuale, izolate, aistorice [24]. În termeni actuali, reizbucnește și conflictul dintre sincronie și diacronie, după opinia noastră exagerat, deoarece o posibilitate de conciliere există chiar la nivelul monografiei celei mai ortodox „crociene". Să notăm, în treacăt, că nici una din monografiile criticului italian nu este total lipsită de elemente istorice și că însăși definiția judecății critice la B. Croce include principiul „unității inseparabile a erudiției și gustului", deci a perspectivei și situării istorice [25]. Dispunerea în ordine cronologică a unei suite de monografii individuale poate defini, de asemenea, un sens istoric. Problema i s-a pus și lui G. Călinescu, adept al tratării critice monografice conciliată „istoric" : „...Pentru a nu da istoriei caracterul unei culegeri de articole critice, pentru a urmări trecerea generațiilor în linie tradițională și interferența lor cu curentele, am introdus pe fiecare în momentul caracteristic și la genul predilect" [26]. Mai mult decît atît, contradicția critică / istorie literară, respectiv monografie / istorie, constituie o pseudocontradicție deoarece : 1. orice studiu monografic este elaborat dintr-o perspectivă istorică explicită sau implicită, la un moment istoric al evoluției criticii și a criticului în cauză, care-l situează *ipso facto* într-un orizont determinat istoric ; 2. orice studiu monografic include în mod necesar referințe, asociații, raportări, filiații de ordin istoric ; 3. totalitatea elementelor istorice comune incluse într-o monografie sau într-o serie de monografii pot fi grupate într-o constelație, într-o „structură" stabilă, în același timp istorică (prin conținutul concret al constantelor identificate) și supraistorică (prin relația structurală între elementele invariante extrase din totalitatea materialului istoric). În acest mod se poate proceda la adevărate „modelări" ale diferitelor aspecte ale istoriei literare în baza documentării oferite de totalitatea tipurilor posibile de monografii[27]. De unde, încă o dată, incontestabila lor utilitate.

---

[23] L. Volovici, *op. cit.*, p. 148.

[24] Adelia Noferi, *Le Poetiche critiche novecentesche* (Firenze, 1970), pp. 94—97.

[25] Un text tipic : *Critica e storia letteraria* (*Problemi di estetica,*) Bari, 1966, pp. 51—55) ; Adrian Marino, *Benedetto Croce și obiectul criticii literare*, în „Secolul 20", nr. 2/1966, p. 147 ; *Introducere în critica literară*, pp. 254—274 ; despre poziția lui Croce, p. 267.

[26] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 7.

[27] Fundamentarea teoretică a acestei metode, în lucrarea noastră în curs de apariție : *Critica ideilor literare* (Cluj. 1974).

Situaţia reală (nu iluzorie) a studiilor literare româneşti actuale pune din plin întreaga problemă a monografiei sub toate aspectele sale :

1. Contestarea de principiu — din perspectiva foiletonismului curent, publicistic — a monografiei este neîntemeiată, deoarece, atunci cînd este bine înţeleasă, ea este o operă de vocaţie şi creaţie biografică („viaţa") sau critică („operă"), *calitativ* egală oricărui alt gen critic.

2. Chiar atunci cînd vocaţia şi creaţia lipsesc (caz foarte frecvent), monografia poate juca un rol documentar, de utilitate incontestabilă. Din care cauză nu pot fi respinse cu suficienţă lucrările oneste, bine intenţionate, întemeiate pe o documentare serioasă şi de primă mînă, a căror funcţionalitate rămîne în orice caz a unui „instrument de lucru". Or, acestea încă lipsesc în numeroase compartimente ale istoriei literare. Este deci cu atît mai absurd a le opune simple culegeri de foiletoane efemere, tot atît de puţin „creatoare" ca şi o lucrare oarecare despre Slavici sau Miron Pompiliu născută moartă.

3. Într-o serie întreagă de situaţii nu se poate elabora dintr-odată sinteza critică sau eseistică fără trecerea prealabilă prin studiul monografiei de documentare, sistematizare, descriere şi încadrare istorico-literară a operei unui scriitor încă necunoscut sub toate aspectele sale. Este argumentul hotărîtor invocat de G. Călinescu împotriva lui E. Lovinescu care dorea, în cazul studiilor eminesciene, „doar într-o sută de pagini, fără vracul ineditelor şi analizelor, masca marelui poet în liniile esenţiale..."[28]. Evident, obiecţie tipică celor „obişnuiţi cu monografiile occidentale", la care nu se poate da decît un singur răspuns : „Ar fi fost foarte uşor, în mijloacele şi chiar folosul de reputaţie al criticului de a face un volum rotund, muzical şi aforistic. Dar Eminescu ar fi pierdut". „Eminescu, oricît s-ar părea de curios, nu este cunoscut îndeajuns". „Cercetarea manuscriselor, întreprinsă de noi, a schimbat apoi cu totul configuraţia de pînă acum a operei eminesciene... încît sinteza critică trebuia să pornească de la aceste date noi" [29]. Cazul lui Al. Macedonski este şi mai caracteristic : viaţă şi operă încă nestudiată în adîncime, practic necunoscută, nici pînă azi editat integral în bune condiţii ştiinţifice etc. De unde absurditatea totală (inocentă? rău voitoare?) a revendicării, încă la acest stadiu, a simplului „eseu", lipsit de orice bază documentară, de elemente fundamentale ale oricărei interpretări posibile. În istoria literară nu se pot sări anume etape intermediare, obligatorii, şi monografia constituie una dintre acestea. După explorarea în adîncime a terenului va veni — fără îndoială — şi faza „eseului". Dar acesta nu putea fi conceput dintr-o dată, fără o solidă infrastructură pregătitoare. A compara istoria literaturii române cu istoria literară franceză (unde despre fiecare autor există *zeci* de monografii) şi mai ales cu obiectivele „noii critici" constituie un caz de sincronism mecanic, echivalent cu o lipsă totală de aderenţă la realităţile imediate.

4. Dacă numeroase monografii, pornite chiar cu bune intenţii, rămîn totuşi uscate, ratate, cauza trebuie căutată nu în viciul metodei ca atare, ci în neadecvarea dintre scopuri şi mijloace. În cazul cînd se tinde la o monografie „critică", iar monografistul nu este critic, pentru a nu mai

---

[28] E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, 1900—1937 (Bucureşti, 1937), p. 66.

[29] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu* (Bucureşti, 1936), V, pp. 373—374.

aminti de lipsa afinităţilor reale cu tema tratată, rezultatul va fi în mod firesc îndoielnic, chiar lamentabil. Un documentarist este şi rămîne un documentarist orice ar face. El poate aduce, în acest plan, contribuţii utile, dar adevărata sinteză critică îi este refuzată din lipsă de vocaţie. În critică vocaţia se numeşte : capacitate de sinteză dintr-un unghi personal de interpretare, intuiţie, posibilitatea judecăţilor de valoare, ,,stil'' etc.

5. Din toate aceste motive, o schemă-tip de monografie nu poate fi concepută. Monografistul-critic şi-o inventează pentru fiecare caz în parte ; aceasta constituie doar contribuţia sa ,,creatoare''. Monografistul-documentarist, dacă este dotat cu o minimă perspicacitate, se va adapta reliefului şi dificultăţilor fiecărei teme. Cuplarea în aceeaşi lucrare a ,,vieţii'' şi ,,operei'' este, după împrejurări, artificială sau practic-convenţională, deoarece biografia are ,,legi'' proprii, iar studiul operei pe ale sale. Finalităţile acestor lucrări sînt şi rămîn net deosebite. Schema Gundolf în cazul lui Goethe nu se aplică la Sadoveanu pentru bunul şi simplul motiv că ea reprezintă o construcţie irepetabilă, bazată pe o ,,filozofie'' a istoriei literare al cărui ,,transplant'' nu este posibil la nivel artizanal, diletant sau autodidactic.

MONOGRAFIA — PERSPECTIVĂ ISTORICĂ ŞI VIZIUNE MODERNĂ

MIHAI GAFIŢA

O adevărată mişcare s-a constituit, în ultimii cam cincisprezece ani, la noi, în favoarea *monografiei literare*. În acest spaţiu s-au realizat mai multe studii monografice, despre scriitori şi curente sau publicaţii, decît în secolul de existenţă a criticii ca domeniu distinct — dacă socotim drept act prim al acesteia studiul lui Maiorescu *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*. Cantitativ, începem să acoperim, practic, întinderea literaturii în cercetări exhaustive despre fenomene considerate autonom, lucru pe care predecesorii noştri nu ni l-au lăsat moştenire decît parţial. Într-o privinţă, este explicabil : marele patrimoniu de manuscrise, corespondenţă, documente, iconografie, abia în vremea din urmă se adună masiv în biblioteci publice, de la posesorii particulari unde se aflau, succesori îndeosebi, sau foşti conducători de reviste şi cenacluri. Cele 13 volume ale ciclului de *Studii şi documente literare* publicate de I. E. Torouţiu sînt un tezaur excepţional, dar unicul şi adesea incomplet, chiar pentru corpurile de corespondenţă cuprinse în paginile lui. Acţiunea aceasta a fost continuată sporadic, deşi cu încercări de sistematizare — scrisorile (numai inedite) ale unui autor; scrisorile primite de cineva; totul însă atît de slab *cantitativ*, încît practic nu se poate spune că s-a atins treapta realizată de Torouţiu, mai ales comparativ cu imensul depozit de acte, corespondenţă şi manuscrise de care dispunem. Iar fără accesul la acest depozit, mişcarea noastră de explorare a istoriei literare prin monografii este serios handicapată. Atît de serios, încît se poate afirma că mai toate monografiile realizate în anii noştri ar trebui încă de pe acum substanţial refăcute de autorii lor, în noi ediţii, pentru a li se integra şi datele ce s-au ivit în lumină ulterior, prin noile acte descoperite (corespondenţă, manuscrise). Această condiţie de lucru face indispensabilă pentru o perioadă oarecare de aci înainte elaborarea din nou a unor monografii despre scriitori, asupra cărora s-au scris atari exegeze în spaţiul interbelic sau în anii noştri, noi monografii care să dispună de tot materialul ce se va descoperi — şi care nu poate fi decît cu totul important. Cu atît mai bine va fi dacă aceste noi elaborări vor fi posibile tot de către unii — cel puţin o mare parte a lor — autori care au scris în aceşti ani monografiile dedicate scriitorilor în cauză. Cel ce semnează aceste rînduri a avut prilejul să vegheze el însuşi, într-o editură, la declan-

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 4, p. 477—488, Bucureşti, 1974

șarea și extinderea acestei mișcări de o excepțională valoare științifică, și cunoaște cîtă muncă a fost cheltuită cu devotament de autorii monografiilor; ar fi legitim — ca un act de recunoaștere de către acest timp, a unei activități de nivel superior, desfășurată chiar acum —, ca aceiași autori să-și poată pune ei înșiși la punct lucrările lor, lăsînd posterității primul mare corpus de exegeze sistematice, profunde, multilaterale asupra fenomenelor individualizate ale literaturii noastre de pînă azi (scriitori, curente, școli, direcții, publicații, unele din operele capitale). O adevărată istorie a literaturii de cuprindere a marilor ansambluri nu se poate scrie decît pe baza unei atari sondări în adîncime, a unei cuprinderi exhaustive a fenomenelor distincte în toate determinările și corelările care le definesc individualitatea în cadrul marelui proces evolutiv comun. Din păcate, cele două condiții esențiale pentru această acțiune : *adunarea** *și tipărirea amplă a textelor* și *publicarea bibliografiilor pe autori, curente, școli, probleme, reviste* — abia acum se desfășoară, a doua cu mult mai firav decît prima, care înaintează prea încet. Seriile de *Opere* ale scriitorilor, altă acțiune de excepțional interes, singura care se desfășoară mai susținut, vor compensa parțial nevoia de editare a textelor și a bibliografiilor. Fapt e că seriile acestea nu pot cuprinde decît un număr limitat de autori, aceia proeminenți — însă elementele bibliografice și acelea biografice, indispensabile monografiilor, apar foarte adesea și în textele aparținînd unor scriitori de mărime secundă sau terță, unor fenomene (reviste, cenacluri, ziare) șterse sub raportul ansamblului lor, dar fundamentale nu o dată sub raportul relațiilor despre cîte un scriitor. Cazul „Gazetei săteanului" de la Rîmnicul Sărat, în ce-l privește pe Caragiale, este cu totul semnificativ.

Aceasta din punctul de vedere al condițiilor generale de elaborare și reelaborare a monografiilor.

Dar această specie însăși, din cuprinsul istoriei literare, mai are nevoie, totuși, de explicații și argumentări, deși extensia ei a devenit apreciabilă și crește în continuare. Tradiția ei este veche la noi; începuturile i le descoperim odată cu ivirea a ceea ce s-a numit la timpul său critică modernă sau științifică, așadar odată cu Dobrogeanu-Gherea. Articolul său *Asupra criticei*, din 1887, plasat drept preambul al volumului prim de *Studii critice* (1890), este cel care dezvoltă ideea corelării operei cu biografia scriitorului, în determinările lor subterane, invizibile cititorului neavizat, dar elocvente pentru însăși explicarea estetică a operei.

Maiorescu accepta, din ansamblul de factori și elemente exterioare operei propriu-zise, numai factorul psihologic, fără însă a-i da un loc esențial în studiul estetic. Factorul psihologic — în accepția lui strict individuală, raportat exclusiv la creatorul operei, el îl socotea un determinant biologic, implicînd și ereditatea, însă detașat de complexul social în care s-a dezvoltat scriitorul. E cunoscută fraza, devenită acum celebră, prin care Maiorescu explică poezia eminesciană drept un rezultat strict al biologiei și psihologiei sale, al eredității. Nimic

* Nu avem în vedere neapărat comasarea în biblioteci publice a fondului de manuscrise, corespondență etc. Ar fi suficientă publicarea lor științifică într-o serie de tipul ce'ei a lui I. E. Torouțiu.

din biografia socială a poetului, din apartenenţa la un secol, la o naţiune, la un anumit complex social-politic nu ar fi înrîurit, după Maiorescu, opera lui Eminescu — totul se explica la el prin structura geniului său.

Dobrogeanu-Gherea aşează discuţia pe un teren exact opus. Pornind de la *critica europeană* cea mai nouă a epocii sale — pe care Maiorescu nu atît n-o admitea, cît n-o cunoştea decît în suprafaţă — Gherea constată că opera literară e „un product" care trebuie analizat şi din perspectiva geneticii sale („cum fac ştiinţele naturale, căutînd pricinile care i-au dat naştere"). Esenţial i se pare lui Gherea, în studiul literaturii, de a stabili mai întîi raportul operă-realitate, ca bază pentru judecăţile estetice. „Cea dintîi grijă a criticii este de-a statornici o legătură de cauză între opera artistică şi artistul creator", spune Gherea, deoarece „pricina cea mai apropiată" (cauza, factorul, determinantul, *n.n.*, *M.G.*) „este artistul, creatorul operei".

Veacul e al cercetării originilor, cauzelor, factorilor, interdependenţelor nevăzute, care însă explică rezultatele în toate domeniile. Darwin, Cuvier, predecesorii lui Freud şi Freud însuşi, în domeniul biologiei şi psihologiei; Marx în acela al politicului şi socialului; Sainte-Beuve, Taine în acela al literaturii — fascinau prin explicarea *cauzalităţilor*, al legităţilor. Oricît produs specific, arta nu putea să nu aibă şi ea explicaţii, dincolo de clasica inspiraţie, care nu mai satisfăcea. Literatura naturalistă şi realistă, literatura „proces-verbal" erau cuceriri foarte noi, care ajungeau prin căile cele mai diverse la determinările sociale. Monografia de azi de istorie literară, care cercetează viaţa scriitorului în epocă, în societatea sa, are predecesori iluştri pe care Gherea îi studiase — pe care şi Maiorescu îi cunoştea, însă rămînea la stadiul accepţiei psihologiei specifice a *geniului artistic*, nu şi al biografiei *omului social*. În fond, încă Madame de Staël publicase la 1800 cunoscuta sa lucrare *De la littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*; Abel-François Villemain îşi întemeiase o întreagă istorie a literaturii franceze (*Tableau de la littérature française au XVIII-ème siècle*, 1838), pe seria portretelor despre chipul *uman* al scriitorului, despre evenimentele vieţii lui care au avut raport cu literatura creată de el. E drumul — nou la acea dată — pe care se angajează Sainte-Beuve (*Causeriès du lundi*, *Portraits littéraires*, *Portraits contemporains*, *Critique et portraits littéraires*), acreditînd larg ideea portretului, formă primă a *monografiei* de azi.

Prin Sainte-Beuve, istoria literară dobîndeşte, pe lîngă caracterul de cercetare despre literatură — deci fenomen estetic în evoluţie — şi pe acela de studiu asupra unor fapte de istorie, înscriind cauzal *biografia* între determinantele operei, de asemenea descrierea analitică a cadrului complex în care s-a creat aceasta, sinteza istorico-critică asupra epocii, într-o strînsă conexiune cu universul psihologic al scriitorului, cu temperamentul, ambianţa, specificul existenţei lui umane. Alexandre Vinet, Saint-Marc Girardin, Jean-Marie-Napoléon Nisard, Gustave Lanson şi mai ales Hippolyte Taine vor extinde acest fel de exegeză în diferite direcţii, înainte de apariţia studiului prim al lui Maiorescu, deci cu atît mai mult înainte de Gherea. Taine va diminua, în fluxul de *portrete*, locul datelor intime şi documentul biografic personal, ba chiar îl va substitui prin explicarea operelor cu ajutorul faptelor sociale şi al datelor de filosofie socială, care „înconjoară" naşterea lor, deci le determină,

sau numai le înrîuresc, substanța și configurația, universul propriu de idei, orientarea.

Gherea va fi atras mai ales de *această* formă a studiului surselor operei literare, mai „sociologică". Trinitatea „rase, milieu, moment" va fi pentru Gherea un îndreptar fundamental în studiul literaturii; așadar motivele, sursele și procesul de creare a operei, privită în ambianța ei social-istorică. Taine, Sainte-Beuve, Georg Brandès, Cernîșevski, Belinski și Dobroliubov, Gustave-Theodore Fechner, Jean-Marie Guyau sînt nume din care se alimentează evident sistemul exegetic al lui Gherea, argumentația, discuția sa de tip sociologic, determinist, științific asupra literaturii.

Antecedentele în materie, sau exemplele contemporane în istoria literară de la noi nu erau prea numeroase, dar ele erau. Alecsandri închinase un astfel de medalion — un portret — lui C. Negruzzi, în prefața operelor acestuia din 1868; Odobescu făcuse la fel cu poeții Văcărești; Ion Ghica proceda la fel cu Nicolae Filimon. *Portretul literar* era pentru istoria literară ceea ce era „fiziologia" sau, în termenii apuseni, „caracterul", pentru literatura propriu-zisă: un fel de portret socio-literar, realizat cu diferitele mijloace literare din seria schiței-portret, cu descrieri, cu comentarii și interpretări psihologice, filozofice, sociologice, politice, de genul pe care-l va practica frecvent G. Călinescu jumătate de secol mai tîrziu în studiile despre *Viața lui Mihai Eminescu*, despre *Ion Creangă* și *Filimon* și în *Istoria literaturii române*. Înaintașul cel mai îndepărtat care a făcut atari incursiuni literar-istorice în exegeza istorico-literară a fost Nicolae Petrașcu, pe care îl socotim primul critic de la noi, reprezentativ, în toată puterea cuvîntului, pentru direcția „monografistă" în studiul istoriei literare.

Elemente ale acestei modalități critice le aflăm cu totul parțial chiar la Maiorescu, în considerațiile lui de psihologie despre Eminescu; în articolul lui din 1889, reprodus apoi în volumul III al *Criticelor* (1892), avem un veritabil portret al poetului, cu vagi date biografice (cum își petrecea nopțile, cum se comporta în societate etc.), mai ales acelea care detectau componentele caracterului — și mai ales cu indicații directe de caracterologie. Atari date sporesc în articolul ulterior despre I. Popovici-Bănățeanu. Dobrogeanu-Gherea le dă un spațiu incomparabil mai larg în articolele despre Eminescu, Caragiale, Vlahuță, Coșbuc, în altele de rang secund ale operei sale. Nicolae Petrașcu va fi primul care să dea extensie mare faptelor din seria biografică, unele neavînd direct legătură cu explicarea operei, dar compunînd biografia, care începe să devină strict legată de studiul operei. Întîi în studiul despre Eminescu (apărut inițial în „Convorbiri literare", 1890—1891, și numaidecît în volum, 1892), apoi în ample expuneri, despre Alecsandri, Caragiale, Duiliu Zamfirescu* etc. Prima observație care trebuie făcută în legătură cu tipul criticii biografice — sau, să-i spunem: monografice — din acest moment, este că în latura care privește documentația asupra biografiei ea este aproape exclusiv de natură memorialistică. Și Maiorescu și Gherea

* Reluată și aceasta în volum distinct, dar de memorialistică pură, în 1929. Volume asemănătoare avea să realizeze și despre poetul D. C. Ollănescu-Ascanio, arhitectul Ion Mincu, etc.

şi, în cazul dat, Nicolae Petraşcu, scriu despre contemporanii lor. Portretistica joacă rolul esenţial şi, ca predecesorii săi francezi, Petraşcu îşi intitulează volumele : *Figuri literare contimporane*, *Noi în 1892*, *Scriitori români contimporani* — în afară de volumele monografice propriu-zise, *Mihai Eminescu* şi *Vasile Alecsandri*. Intenţia cercetării monografice este clară şi, dacă e să facem aprecieri de valoare, vom spune că decenii întregi după cartea sa despre Eminescu, critica despre poet se va mişca în perimetrul străbătut de Petraşcu, atît în ce priveşte destăinuirile biografice foarte numeroase şi semnificative, cît şi analiza operei poetului, atîta cît era cunoscută la 1890. Petraşcu se mişcă, în această latură a studiului său, în spaţiul maiorescian, dar cu o bună intuiţie a valorilor stilistice, pe care maestrul său n-o arătase — nici nu şi-o propusese — şi nici Gherea n-o dovedise, cu toate că-i acordase lui Eminescu sute de pagini în articole diferite. În analiza propriu-zisă a operei eminesciene, Nicolae Petraşcu realizează primul studiu serios despre Eminescu, punînd la contribuţie şi datele de ordin strict documentar, pentru a descifra mai adînc sensurile încorporate în poezii. Că tot el, şi tocmai din această cauză, e şi primul care argumentează intens mitul damnării romantice a geniului, e la fel de adevărat. Petraşcu îl cunoscuse apropiat pe poet numai în anii bolii lui, cînd marea sa inteligenţă era strivită, trupul său era asaltat de sfîrşitul apropiat, căruia mai tînărul — cu nouă ani — critic îi era martor neputincios. De aici şi tonalitatea tragică a întregului studiu, care mai avea şi sarcina — junimistă, maioresciană — de-a explica şi justifica drama poetului prin ereditate, întîmplare, geniu etc. Petraşcu se achită de obligaţie, de aici va începe şi distanţarea lui de junimism şi maiorescianism, însoţită de cîteva contestări ale unor teze din cartea despre Eminescu. În orice caz, exegeza aceasta despre poetul nostru prim avertizează şi asupra unei primejdii care pîndeşte critica biografică şi monografia în genere : aceea de a se lăsa prizonieră a materialului memorialistic, fie adunat prin trăire directă în preajma scriitorilor monografiaţi, ca Petraşcu, fie din amintirile unor contemporani ai acestora. Nu numai *unilateralitatea datelor* poate fi în atari împrejurări contestabilă, dar mai ales *perspectiva* asupra personalităţii cercetate. (Petraşcu n-a scăpat nici uneia din aceste primejdii).

★

Oprim aici incursiunea istorică şi căutarea în trecut a antecedentelor monografiei. Expunerea ar merita să fie cîndva făcută şi, într-o cercetare care include şi această problemă, noi înşine o avem abordată întrucîtva mai larg (studiul *Sfîrşit de secol*, în vol. *Faţa ascunsă a lumii*, în curs de apariţie la data cînd se scriu aceste rînduri).

Vom reveni însă la discuţia propriu-zisă despre monografie. O socotim nu doar o formă de cercetare critică şi istorică a fenomenului literar, dar mai mult decît atît, expresia unei atitudini faţă de artă, a unei anumite poziţii în considerarea operei artistice, diferită de autonomismul estetic, iar în unele privinţe chiar opusă lui. Practica arată că receptarea operei de artă e adesea legată, condiţionată de cunoaşterea unor date şi informaţii în legătură cu geneza şi substanţa ei. Ca europeni, cunoscători ai mitologiei greceşti, înţelegem relativ lesne semnificaţiile *Iliadei*, să spunem. Dar un public cititor foarte numeros nu va recepta

la fel de lesne epopeile indice, arta aztecă sau toltecă, legendele negrilor etc. Chiar *Iliada* are nevoie de lecturi prealabile în domeniu, pentru a-și revela marile depozite de semnificații, închise în structura și în elementele operei. Inițiatica dantescă din *Divina Comedie* nu e la îndemîna tuturor, ea nu se comunică direct cititorului, prin însuși cuprinsul textului terținelor, ci presupune o amplă armătură de explicații adiacente, fără de care o bună parte din transmisiile marelui poem sînt inaccesibile cititorului. Chiar așa, e clar că o parte din zăcămîntul ei, din intențiile poetului rămîn necunoscute, parte s-au pierdut, iar altă parte nu ni se impun cu pregnanța pe care o vor fi avut în epocă. La traducția unei opere dintr-o limbă în alta, unde se păstrează în principiu întreaga substanță ideatică, figurativă, ni se schimbă doar vehicolul transmisiei — limba (și nu ne referim la poezie, unde vehicolul însuși are un rol esențial în structura ideii poetice) — chiar și aici, anumite componente au inevitabilă nevoie de explicație. Dăm un exemplu simplist, dar edificator, din *Scrisoarea pierdută*, acolo unde Cațavencu se întreabă în final: „Ce eram înainte de Crimeea?...” Ce-i spune unui cititor rus, care trăiește în Crimeea, această interogație? Absolut nimic. Numai nouă ea ne declanșează un întreg proces, asemănător aceluia de esență metaforică, în care o întreagă încărcătură de idei, o întreagă ideologie de „underground” a stilisticii, se ivește brusc în minte, la auzul vocabulelor. Oricui altcuiva, care n-a receptat direct evenimentele istoriei noastre, îi trebuiesc numeroase alte componente de ordin ideatic și stilistic, pentru a dobîndi acces către miezul de foc al imaginii. La fel, orice traducție șterge efectele ideologice declanșate de sonoritățile pure ale nomenclaturii lui Caragiale—de pildă terminația *ache* la numele a patru personaje: Dumitrache, Trahanache, Dandanache și Tache (Farfuridi); sugestiile care derivă din Cațavencu (cață — pisălogeală, demagogie), Ipingescu (pingea — cîrpăceală), Pampon, Brînzovenescu, Farfuridi, Pavugadi, Caracudi, Guvidi, Rostogan etc. O întreagă paradă de explicații sînt aici necesare oricum, și numai legătura unei atari nomenclaturi în procesul complicat al geneticii ei în solul nostru, al provenienței și evoluției ei, va apropia pe cititor de substanța integrală a operei.

Acolo unde atari componente ale artei au rol hotărîtor în însăși descifrarea sensurilor ei, studiul monografic este indispensabil. Altfel nu ne-am explica de ce o lume de exegeți vor să știe exact cine a fost modelul Giocondei, care a fost exact traseul lui Ulise, cine și cum a făcut să se creeze modelul lui Hamlet, măsura în care propria experiență a vieții lui Dostoievski intră în compunerea unora din eroii săi etc. Firește, se pot citi și autonom sonetele shakespeariene, ca poeme de dragoste, dar cititorul va înțelege în alt chip straturile lor adînci, dacă va ști că o indecizie plutește în original în privința adresei unora: este *o ea* făptura căreia i se închină omagiile poetului, sau *un el?*«

Studiul literaturii ni se pare a comporta în principal patru straturi de cunoașteri și investigații, a căror însușire succesivă de către cititor duce către esența operei în întregimea ei, către intențiile autorului în complexitatea lor, către întregul ansamblu de factori și condiții care au determinat geneza și procesul de elaborare, în care nu pot fi toți indiferenți sau de puțină importanță, pentru aprecierea rezultatului estetic, care e opera însăși.

Primul strat pe care-l avem în vedere e chiar opera literară. Citim sonetul *Trecut-au anii* şi înţelegem clar că el comunică o decepţie care concretizează sensul unei vieţi în evoluţia ei, nu doar al unui moment trecător; o regresiune existenţială, un recul fără limită, petrecut ca un proces, nu ca o damnare funciară, nici ca o predestinaţie etc. Nici n-am avea nevoie să ştim care e autorul acestui strigăt tragic, care e solul naţional din care s-a hrănit dezamăgirea aceasta, a cui e biografia care a dus la întunericul final care cuprinde o făptură umană; nu e decît de interes secund cine e autorul şi cînd a scris el poezia. Ca un cîntec pe care-l auzim, ne farmecă şi nu ştim cine l-a compus, ca o pictură care ne emoţionează fără a şti unde şi cînd a fost lucrată — şi poezia aceasta ne transmite întregul ei depozit interior la o lectură simplă, fără să avem nevoie de alte cunoaşteri adiacente.

Stratul al doilea îl socotim acela constituit de cunoaşteri aparent neutre, de dicţionar, de enciclopedie sumară, care circumscriu strict opera şi o leagă de un autor anume, de un timp şi de un loc, de un patrimoniu de gîndire. Evident, *Cîntarea României* e o operă lirică simbolică de mare interes şi de profundă emoţie, chiar dacă paternitatea ei e ignorată; la fel, *Cînturile lui Ossian* sînt admirabile chiar dacă ştim sau nu ştim că Ossian, presupusul lor autor, e imaginar. Dar semnificaţiile operei — e vorba de *Cîntarea României* — se articulează în altfel dacă o conexăm *Istoriei românilor subt Mihai-Voevod viteazul* a lui Bălcescu sau o legăm de alegoriile folcloristice ale lui Alecu Russo. Nu e tot una dacă *Laïs* e o traducere făcută de Eminescu, sau dacă e o operă a sa proprie. Nu e tot una în receptarea piesei *Ovidiu*, dacă ea a fost scrisă la începutul sau la sfîrşitul carierei literare a lui Alecsandri, dacă în opera lui Caragiale comediile se opresc la 35 de ani ai autorului şi proza lui de culminaţie se dezvoltă abia după aceea, că eposul istoric sadovenian s-a scris în secolul XX şi nu în secolul XIX, că instrumentalismul macedonskian e anterior echivalentelor lui apusene, că poezia simbolică a lui Duiliu Zamfirescu e anterioară simbolismului macedonskian etc., etc. Cunoscător într-ale istoriei, cititorul va reconstitui singur procesele şi atmosfera şi va investi comedia molierească logic cu toate adresele ei sociale, n-o va reduce la abstracţii pure, va lega *Război şi pace* de unele momente-cheie ale istoriei perimetrului în care a fost creată această operă, n-o va limita la metafora unui reflux ontologic şi apoi a unui flux genetic, nu va face o simplă legătură de continuitate a motivelor între Tartuffe, Julien Sorel, Dinu Păturică şi Tănase Scatiu, ci va realiza deosebirile de structură şi problematică între cele patru embleme social-istorice, nu numai de ipostaziere a unui tip universal — al parvenitului.

Straturile trei şi patru le distribuim în acelaşi fel, în continuitatea precedentelor — acestea, adică primul şi al doilea, aparţin oricînd istoriilor literare, le întîlnim semănate în acestea, le putem afla chiar în menţionatele dicţionare şi enciclopedii, didactica şcolară se revendică în primul rînd de la ele şi rămîne la ele; de aceea şi e atît de sumar, de general, şi nediferenţiat studiul literaturii în şcoli — pentru că la un stadiu de valorificare estetică exclusivă şi de informare strict istorică, deosebirile specifice din interiorul literaturii se şterg şi *Trecut-au anii* se înscrie în acelaşi registru elegiac cu poezia lui Bacovia, simbolismul macedonskian (*Noaptea de decem-*

vrie de ex.) este echivalent cu cel minulescian din *Romanțe*, comedia „pură" (în limbajul maiorescian) sau „socială" (în expresia gheristă) a lui Caragiale o precede direct pe cea a lui Eugen Ionescu, Creangă devine înaintașul strict al lui Sadoveanu și Alecsandri al lui Pillat, sau Rilke al lui Blaga. Însă deosebirile specifice fundamentale apar abia de aici încolo, atunci cînd componentele estetice pure ale operei, cele de istorie *exterioară* a autorului, în biografia sa standardizată, se conexează la straturile adînci care le-au generat, le-au determinat într-un anume fel și nu în altul.

Nu facem semn de egalitate, în acest sistem de judecăți, între, de exemplu, *Mai am un singur dor* și *Strigoii* sau *Luceafărul*, sau *Scrisoarea III*. *Mai am un singur dor* implică în măsură mai restrînsă stratul al treilea, din cele la care ne referim, decît o fac celelalte opere eminesciene. Mai restrînsă — dar nu-l exclude. Astfel, nu e lipsită de semnificație o articulare a acestei poezii în biografia operei eminesciene. Marea, luceferii, codrul, luna, teiul sînt componente de permanență în lirica poetului. Luceferii care-i vor fi prieteni după moarte nu sînt numai cei de pe cer, ei implică larg confraternitatea geniilor poetice întru *nemurire*, opusă tristeții solitare și reci din *Luceafărul*—altfel de ce ar fi vorbit poetul la plural, cînd acceptăm un singur luceafăr pe cer — acela de seară ! Luceferii săi răsar „din umbră de cetini" — din ignorarea în care se cufundă pentru toată lumea „bătrînul dascăl" din *Scrisoarea I*. Luna — atotștiutoarea — varsă „dulci scîntei", după ce în *Scrisoarea I* fusese martora mută a suferințelor și patimilor omenești.

O exagerâ atentă, chiar necunoscătoare a biografiei eminesciene, va putea face atari conexiuni în interiorul operei poetului, indispensabile pentru înțelegerea acestei elegii ; va stabili diferențele de raportare a variantelor ei la restul operei eminesciene, după stările alternante ale poetului, firești unei existențe turmentate cum e cea a lui Eminescu. Va vedea, ca să dăm un singur exemplu, că uneori conectarea ideii de confraternitate întru genialitate, după moarte (prietenia raportată la eternitate) se realizează prin opoziție : „luceferi... / fiindu-mi prietini, / or să-mi zîmbească iar", alteori prin continuitate cu *Luceafărul* („... mormînt fără noroc / și fără prietini"). Lucrurile au semnificația lor, care duce la încheierea că *Mai am un singur dor* e o poezie ipostaziind stări diferite, nu o poezie cu variante multiple incluzînd o aceeași stare de conștiință.

De la atari constatări pornind, extindem cercetările privind componentele stratului al treilea din studiul literaturii, așadar acela care cuprinde factorii determinanți ai operei, materia sublimată în operă, climatul social-politic, substanța etnică, specificul național-lingvistic, depozitul de tradiție și acela de realitate contemporană care se convertesc în operă.

La această treaptă a studiului literaturii, în ordinea noastră de gîndire, stratul al treilea este complementar indestructibil cu stratul al patrulea, care cuprinde materia intimă privitoare la scriitor, implicarea propriei biografii — ereditate, caracter, psihologie, temperament, cultură, inteligență, refulări, amiciții și inimiciții în sfera ideilor, evenimente concrete, trăite, experiența directă acumulată, cunoașteri specifice, stări intime : iubiri, insatisfacții, decepții, înfrîngeri, exaltări etc., etc. — în cele mai diverse forme, adesea extrem de îndepărtate de momentele și împrejurările care le-au declanșat primul impuls.

Gherea le implicase toate acestea, dînd prioritate *socialului*, aşadar examinîndu-le pe toate din punctul de vedere al cauzalităţiilor sociale, artistul fiind, în concepţia lui, un exponent al unor categorii sociale.

Biografia individuală, existenţa omului se estompa, se dizolva la el în procesualitatea categoriei sau clasei sociale. Maiorescu contesta activ tot ce privea domeniul apartenenţei sociale a individului, acceptînd numai ceea ce ţinea de caracter, de psihologie (implicînd din „apartenenţă" numai datele ereditare, deci biologia, nu şi sociologia). Nicolae Petraşcu le implica pe toate, situîndu-se nu critic, ci eclectic, între cei doi mari înaintaşi, într-o sinteză a formulelor lor. Din acest punct de vedere, vom observa că istoria literară în ipostaza Gherea e mai puţin „ştiinţifică" decît o afirma protagonistul ei, şi mai mult sociologică, — aceasta în practică, deoarece teoretic afirmaţiile lui Gherea se revendică de fapt de la determinismul ştiinţific complex, multilateral. Petraşcu, deşi mai amendabil în concluziile sale, din cauza subiectivităţii lui, cu rădăcini directe în memorialistică — la el covîrşitoare — e mai obiectiv, mai „ştiinţific" decît Gherea.

În fapt, orice analiză, în acest fel, monografică e predominant subiectivă, deşi temeiurile, justificările ei, sînt ştiinţifice, deoarece stabilesc coordonatele *reale* ale unor procese, care au drept finalitate opera literară. Aprecierea factorilor care intervin în proces, a ponderei lor, a semnificaţiei lor, aceasta ţine strict de domeniul subiectivului, deşi factorii sînt din ordinea obiectivităţii. Rezultatele unei atari aprecieri nu pot fi decît subiective. Monografia, în genere, deşi e opera critică cea mai viu întemeiată pe document, pe cauzalităţi şi determinări, e şi cea mai subiectivă, mai „neştiinţifică", şi, oricît de paradoxală ar părea afirmaţia, studiul strict literar, deşi cel mai întemeiat pe gust şi impresie, pe reacţie sau receptare subiectivă, deşi operînd cu inefabilul din operă, este, în sfera gîndirii noastre de aici, cel mai obiectiv, mai absolut în ce priveşte judecata de valoare, pentru că e cel mai desprins de elemente corelative.

În această zonă de premise, vom spune că, din punctul nostru de vedere, figura nici unui scriitor, rezultată dintr-o monografie, nu e cea adevărată a scriitorului monografiat, ci e portretul *literar* compus de autorul monografiei, nu o dată semănînd cu el însuşi mai mult decît cu scriitorul cercetat. Pentru noi, Eminescu al lui Călinescu, Creangă al lui Călinescu, Filimon al lui Călinescu etc., nu sînt decît parţial Eminescu, Creangă şi Filimon cei reali, ci sînt cei pe care i-a văzut criticul, lăsînd integral deschisă calea altor monografişti de a se apropia de cei trei scriitori din alte unghiuri, cu alte viziuni. Mai ales pe această cale vedem realizat dezideratul criticii şi istoriei literare ca domenii literare specifice, nu ca simple operaţii derivate, ancilare faţă de literatură. Monografia ni se pare cel mai expresiv şi mai concludent exemplu de *literatură despre literatură* (inclusiv despre critică). Înţelegem în acest context nu monografia redusă la biografia constituită ca o cronologie strictă, şi la bibliografia redusă la arhivistică, la fişier. Gîndim monografia drept o istorie a scriitorului, care devine astfel un veritabil personaj — un dublu personaj : al epocii, sau al grupului său social, şi al propriei opere. Datele pe care le situam în stratul al patrulea al studiului literaturii, deci cele privitoare la autor, le articulăm complex cu cele din stratul trei (le-am spus straturi complementare) referitor la genetica şi cauzalităţile operei, şi, în acest punct al interferenţei, al com-

punerii celor două serii de date, plasăm monografia, ca operă critică distinctă.

Înțeleasă astfel, monografia este studiul multilateral al operei și scriitorului, în tot ce reprezintă element de natură să explice apariția ideii literare, procesul de elaborare și rezultatul estetic — opera. Că în practică aceste trei stadii pot avea ponderi diverse (uneori disproporții) față de ceea ce ar fi necesar — sau ceea ce socot alții necesar — aceasta e inevitabil, în virtutea aceleiași legi a subiectivității inerente a domeniului. Dar că rezultatul, chiar în atari condiții, e apreciabil, ni se pare indiscutabil. El aduce contribuții certe la studiul literaturii și dă cititorului satisfacția de a-l însoți și sprijini în revelațiile sale, îi facilitează drumul spre operă, i-l îndrumă, i-l călăuzește. Mai exact, îi deschide *un drum* spre operă, drum care este al autorului monografiei, îl călăuzește pe cititor în spiritul dorit de autorul monografiei, *aplicat* asupra celui obiectiv al operei studiate, dar nu *suprapus total* acestuia, *neidentificîndu-se* acestuia, *neepuizîndu-l*. De aici, posibilitatea continuă a monografiilor succesive despre același autor, bază tot continuă și sursă permanentă a istoriei literare, care, în mod constant, valorifică în fiecare epocă, din punctul ei propriu de vedere, fiecare operă capitală. Ideea lui Lovinescu despre „mutația valorilor" o implicăm masiv în această explicitare a ceea ce socotim că este monografia; socotim că e un punct de vedere dintre cele mai legitime în exegeza literaturii, prin care subiectivitatea caută drumul obiectivării, subiectivizîndu-se tot mai mult, pe măsură ce se preocupă mai mult de a se obiectiva.

Credem că, cel puțin în parte, am izbutit să dăm sugestia despre monografie așa cum o concepem. Vom exemplifica, în ce ne privește, cu monografia din 1969 despre Duiliu Zamfirescu. Ipostaza literaturizată a scriitorului analizat, a operei sale, ne-a părut mai lesne transmițătoare a imaginii ce ne-am făcut despre om și operă. El devenea un personaj într-un cadru dat; opera sa devenea un alt fel de personaj, reprezentativ pentru o realitate. Eroii săi exprimau realități sociale; opera sa, ca personaj sui-generis îl exprima pe el, ca realitate distinctă, încorporată societății și individualizată în cadrul ei generic. Raportată la el, societatea lui se configura într-un anume chip, pe care am căutat să-l prindem în specificul lui. Aceeași societate, raportată la Maiorescu, se configura altfel. Înfruntarea sau opunerea celor două chipuri de a vedea societatea, viața, arta, dădeau o rezultantă pe care, circumscriind-o, am obținut un tablou unic, specific numai personalității și operei lui Duiliu Zamfirescu. Traiectoria sa și romanul *Lydda*, piesa *Lumină nouă*, o serie de studii și articole, o serie de raporturi cu alți scriitori, le-am obținut pe această cale. Cu alți scriitori am procedat la fel — de exemplu cu Caragiale, unde am descoperit, din punctul nostru de vedere, fapte explicînd geneza nuvelei *O făclie de Paște*. În raportarea scriitorului la partidul liberal, în plasarea lui față de monarhie și de anumite evenimente concrete (de exemplu, „dotarea" ei cu proprietăți funciare) am descoperit sursa ciclului Comăneștenilor.

Un scriitor exprimă în opera sa rezultanta atitudinii sale de integrare sau opoziție continuă în epocă, în societate. A descoperi mobilurile urmărite de el, formele de a le atinge, factorii care l-au înrîurit, e pentru monografie calea de a explica structura însăși a componentelor estetice ale operei. Nu e indiferent dacă Scatiu a pornit de la modele livrești — dacă, de pildă, într-o lume aparent echivalentă cu aristocrația de țară din *Război și*

pace, s-a intercalat elementul ei destructiv, arendașul — sau dacă a pornit de la o experiență proprie directă, descoperită în familia înrudită prin mamă, grefată pe un caz real, al unui Scatiu ucis în împrejurări identice, la Bordeni-Scorțeni din Prahova, în 1883, caz la care Duiliu Zamfirescu a fost corespondent de presă și asistent la proces. Nu e indiferent a se ști că acest caz el l-a integrat unei nuvele din tinerețe (*Jeana*, 1882), dîndu-i mai întîi formă teatrală (piesa *Prea tîrziu*, 1883) și abia apoi trecîndu-l într-un roman scris în străinătate, pentru a da o imagine ideală a pămîntului patriei, și pentru a fundamenta astfel ideea întregirii teritoriului, după ilustrarea ideii de cucerire a independenței, nu de către categoriile noi (burghezia), ci de către cele tradiționale ale țării (boierimea de origine răzășească și țărănimea), — procese din care straturile noi — pătura „superpusă" vizată de Eminescu — era definitiv exclusă. „Am vrut, avea să spună scriitorul, să întorc dragostea românilor către pămînturile lor din Valea Dunării (Principatele libere, *n.n. M.G.*) și cu ei să iau Ardealul". Orientată astfel, ideea ciclului său devine fundamentală pentru o întreagă politică națională, ea șterge detaliile care pot fi inexacte (de la cele de epocă, pînă la relațiile tragice dintre clase) și compun o unitate estetică superioară, pe care altfel nu ne-o explicăm decît parțial și insuficient.

Monografia trebuie, din punctul nostru de vedere, să descopere nu numai constantele estetice ale operei, ci și constantele caracterologice ale scriitorului, datele sau reperele de bază ale personalității sale, ale profilului său moral și artistic — și unele și altele (cele estetice și cele caracterologice) exprimînd dominanta, specificul său și manifestîndu-se în majoritatea sau în toate creațiile sale. Cînd spunem tonalitate sau armonie tragică eminesciană, muzică minulesciană, atmosferă bacoviană, povestire sadoveniană, structuri epice de tip Rebreanu, peisaje din familia lui Hogaș, mesianism de genul lui Goga, mitologism ca al lui Blaga, revoltă interioară arghezian ă etc., atari constante trebuie definite amplu, nu doar din elementele prime, cele mai aparente, și de asemenea ele trebuie coordonate cu dimensiunile interioare, cu disponibilitățile de gîndire și comportament pe care le oferă biografia scriitorului. Nu se poate nega relația între omul Arghezi și între demoniac-angelicul cîntăreț al *Psalmilor*, nici aceea dintre poetul profetic Goga și corifeul politic transilvănean, partizanul desființării neutralității, adversarul espectativei din „partidul național", nici dintre deziluzionatul volumului postum *Din larg*. Toate acestea alimentează subteran, nevăzut, construcția aparentă a operei, „condiționează" și explică structura ei estetică, stilistica ei. Ele reprezintă ceea ce am numit straturile complementare trei și patru din obiectivele studiului literaturii în monografii.

O ultimă mențiune. Aceea la aparatul critic al edițiilor ample de *Opere* ale diferiților scriitori. Îl vedem pe acesta depășind cu mult bibliografia, cronologia istorică, concluzia critică, expunerea variantelor succesive, a destinului operelor luate separat, a circulației lor, a deducerii influențelor sau paralelismelor cu alte opere, ale scriitorului sau ale altor scriitori. Vedem aparatul critic ca pe o succesiune de mici monografii „locale", privind fiecare din opere, acolo unde geneza și procesul lor de elaborare se poate stabili. Variante, motive, influențe, le vedem componente sau etape ale monografiei finale, pe care o sugerăm. În acest chip am realizat aparatul de note la ediția Duiliu Zamfirescu.

Firește, pledăm pentru o formulă proprie, deloc singura, extrem de ostenitoare pentru cine alcătuiește acest aparat, ca și pentru cine-l citește, care împovărează volumul tipărit, dar credem că nu cu proaste rezultate nici pentru cititor, nici pentru exegeza literară, oricît de subiective pot fi unele interpretări (poate tocmai prin aceasta interesante, ca ipoteze asupra operelor, ca forme specifice ale „literaturii despre literatură"). Orice bibliografie, cronologic, are rostul său; interconexiunea lor, raportarea datelor între ele și a tuturor la operă, la materia operei, la realitatea pe care ea o numește, acest fel de atitudine ni se pare o lucrare absolut indispensabilă.

În literatura noastră, acest stadiu—stadiul monografic — încă nu a fost parcurs pînă în anii noștri; el e departe de a fi epuizat. Însă e indispensabil. O adevărată, complexă istorie a literaturii nu se poate scrie fără beneficiile acestui stadiu analitic profund. În fond, credem că studiul critic și istoric-literar are în fața sa o sarcină pe care n-o despărțim de spiritul lui Maiorescu și de acela al lui Gherea, marii fondatori ai domeniului nostru : atingerea stadiului cînd e posibilă formularea de judecăți generale, — „judecătorești", în terminologie maioresciană — deci de valoare, estetică, sintetice, asupra literaturii. Pentru a atinge acest stadiu, trebuie să ne apropiem de el prin neîntrerupte studii științifico-analitice.

Înaintăm spre Maiorescu, defrișînd și cucerind terenul cu instrumentația pe care ne-a fundamentat-o Gherea.

DIFICULTĂȚILE MONOGRAFIEI

MIHAI UNGHEANU

Cine a încercat să studieze istoria literaturii române nu se poate să nu fi fost izbit de sărăcia instrumentelor. „Un istoric străin (vezi cazul lui Thibaudet) — ne spune Călinescu în prefața *Istoriei* sale) — își procură o bună ediție a operelor și cîteva monografii și apoi meditează asupra autorului. La noi monografiile sînt puține, aplicate în direcția purelor date abstracte". Citatul acesta e de neocolit, probabil că va mai fi folosit și de alții, deoarece cu cîteva mici retușuri situația nu se prezintă astăzi cu mult deosebită. Peste reputatele monografii dinainte de război puține s-au adăugat și, cu totul, zestrea este încă insuficientă. Sînt încă mari scriitori al căror studiu nu e facilitat deloc de întreprinderi monografice solide. G. Călinescu, se știe, și-a întocmit singur monografiile despre Eminescu și Creangă pentru a defrișa terenul necesar istoriei sale literare. Dificultăți egale i-au procurat și scriitorii contemporani despre care nu exista nici un studiu de mai mare întindere și de minimă seriozitate. Caracterul de excepție al tentativei călinesciene e evidențiat și de condițiile în care a fost lucrată cartea.

Este curios însă cum la anume continuatori ai lui G. Călinescu monografia a devenit obiect de deriziune, fără nici o atenție față de prețuirea pe care maestrul (lor) o arătase unei atari forme de studiu. Criticul blama monografia factologică, cea în care efortul interpretării era absent, dar nu nega importanța însești a formulei. Ceea ce ținea să se înțeleagă era că nici aici nu este admisibilă evoluția literatului lipsit de talent, care, sub scuza unei munci de arhivă de oarecare metodă, încearcă să se substituie adevăratului scriitor de monografii. Nu intrăm în detaliile teoriei călinesciene privind metoda în istoria și critica literară. Dar reținem că ideea de a aștepta împlinirea meticuloasă a vrafului de documente era respinsă și că ceea ce se propunea era încercarea de a clădi pe temeiuri de intuiție o imagine coerentă a omului și operei. E de discutat însă ce înțelege G. Călinescu prin monografie. Monografie este la el ciclul eminescian care cuprinde atît *Viața lui Eminescu* cît și *Opera lui Eminescu*. Cît privește pe Creangă, acolo partea a doua e eludată, mai bine zis expediată, și avem doar *viață* de scriitor și nu o monografie. Între cele două „vieți" sînt apoi diferențe notabile. La amîndouă scrupulul documentar este remarcabil și practic nu i-au scăpat criticului piese informative importante, dar este vizibilă intenția de a reconstitui viața lui

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 4, p. 489–493, București, 1974.

Eminescu din datele pur biografice și mai puțin din sugestiile operei, lucru care se întîmplă însă în viața lui Creangă. Personajul fabulos de aici este mai mult o expresie a proiecției operei decît a materialului biografic.

Condiția pe care o punea G. Călinescu biografiei nu era aceea a acumulării de date, cît a depărtării în timp de eroul biografiei. Depărtarea verifică în timp omul, iar legenda, dacă este una, crește și oferă un portret decantat de timp, o posibilă sugestie de lucru. Izvoarele de informație nu sînt părăsite ci subordonate, deoarece accentul se pune în altă parte. Rolul operei în determinarea portretului devine mai mare. E mai important să urmărim succesiunea de superioare momente sufletești, ne zice criticul, decît să reconstituim cu minuție fiecare detaliu al vieții unui creator. Desigur, curiozitatea unora poate fi foarte mare și nu se stinge decît cu un potop de amănunte. Dar care va fi folosul? Există, apărut recent, și un voluminos *Roman al lui Eminescu*, compus de Petru Vintilă, și care e, de fapt, un dosar al vieții lui Eminescu pe ore și zile în marginile documentării existente, dosar din care nu lipsește ambianța epocii, detalii frapante care, ciocnindu-se cu cele ale biografiei propriu-zise ale poetului, ne deschid interesante perspective laterale. Dar aceasta este o carte cu mult mai puțin despre Eminescu decît s-ar crede, iar utilitatea ei este extrem de discutabilă.

Direcția propusă de G. Călinescu este, credem, singura profitabilă pentru studiul monografic.

Dacă depărtarea în timp creează o dublă facilitate, pentru că lasă timp legendei să se constituie și îngăduie acumularea de contribuții, nu aceeași e situația celui ce studiază un scriitor contemporan. Călcăm aici pe un teren mai puțin sigur și aproape deloc defrișat de cercetări anterioare. Mai întîi, atît viața cît și opera lui sînt în plină desfășurare și nu se oferă în chip lesnicios studiului. Constatări și concluzii valabile acum pot fi infirmate de evoluția viitoare. Încercarea de a fixa într-un studiu cu aparență monografică un scriitor viu e plină de riscuri. Și : Încarcerarea unei opere vii în limitele unui studiu nu anunță un început de mortificare? Procedeul acesta de insectar, nu este el sub demnitatea operei de care se ocupă? Iată cîteva întrebări la care ajunge inevitabil cel ce tinde să scrie despre scriitorii cu adevărat vii, în plină explozie creatoare. Lăsăm de o parte dificultățile de documentare care nu sînt mici, golul interpretativ din jurul unei opere adesea neexaminată decît la stadiul recenziei și al cronicii literare.

Metoda monografiei tradiționale cere ca o primă parte a studiului să se dedice vieții. Se mai poate respecta acest traseu metodic în cazul unei cărți despre un scriitor în viață? Argumente există și pentru *nu* și pentru *da*, întreprinzătorului nu-i rămîne decît să opteze. Sînt o parte din întrebările care au precedat conceperea și scrierea cărții noastre despre Marin Preda apărută sub titlul : *Marin Preda, Vocație și aspirație*. Interesul ei stă, dincolo de judecățile de valoare și de interpretările pe care le propune, și în încercarea de a rezolva dificultățile tipice acestui fel de monografie, care nu e de fapt o monografie. Monografia este un studiu sistematic, didactic, în care se examinează pe toate laturile ei o problemă, ceea ce nu se poate spune despre cartea amintită. Ea nu-și propune să epuizeze din toate punctele de vedere materia pe care o examinează și

nici o desfășurare foarte sistematică. Cartea despre care vorbim este mai curînd germenele unei viitoare monografii, decît monografia propriu-zisă. Ea consumă o etapă de pionierat, nu fără intenția, desigur, de a spune cîteva lucruri definitive. Dar cît de definitive pot fi ele?

Ceea ce ne-a atras a fost mai întîi de toate valoarea și însemnătatea literară a scriitorului. Valoarea operei n-a suportat niciodată controversa. Marin Preda a dat prin *Moromeții* sentimentul continuității cu proza românească antebelică și a creat chiar o șccală de proză ale cărei rezultate se află acum sub ochii noștri. Aceasta este însemnătatea lui. Acestor două motive li se adaugă un al treilea : pluralitatea de sensuri a operei, superioritatea de concepție a acestei literaturi ni s-a părut a nu fi fost în cea mai avantajoasă lumină. Nu numai opera avea nevoie de o decriptare, dar și opiniile literare ale scriitorului. Intenția noastră a fost de a desface în evantai pliurile unei activități literare și ale unei opere care nu și-a epuizat încă nici pe departe înțelesurile.

N-a lipsit desigur nici ideea, scumpă oricărui critic, de a disocia valoarea de nonvaloare și de a contribui la o ierarhie mai dreaptă a valorilor literare. Marin Preda a fost așezat adesea lîngă autori cu mult prea onorați de această vecinătate, din care-și trăgeau de multe ori prestigiul. În sfîrșit, orice carte vrea să împrăștie o confuzie, acesta e rostul înalt al oricărei cărți, și în cartea despre Marin Preda ne-am înverșunat împotriva cîtorva confuzii.

N-a lipsit în această alegere și un raport special, pe care noi îl credem de afinitate, cu opera de care ne-am ocupat. Dacă uneori am citit în ea altceva decît a vrut și, mai ales, decît a pus acolo autorul cauza stă poate și în această credință că autorul cărții se putea regăsi în bună măsură în scriitorul studiat. Dificultățile tentativei nu le-am întîmpinat într-o deplină singurătate. *Marin Preda, Vocație și aspirație* nu este singura carte despre opera unui scriitor în plină activitate. Tudor Vianu a dat un studiu despre *Ion Barbu* în momentul de vîrf al poeziei acestuia. Pompiliu Constantinescu s-a încercat temerar într-un studiu singular asupra poeziei lui Tudor Arghezi, iar Șerban Cioculescu a întreprins și el ceva asemănător, adică studiul reeditat recent despre poezia lui *Tudor Arghezi*. Aceste precedente arată că se poate scrie decisiv despre opera unui scriitor căruia nu i-au secat izvoarele creației. Fără a-și fi spus ultimul cuvînt, Ion Barbu și T. Arghezi erau scriitorii care se exprimaseră pe de-a-ntregul și ofereau o perspectivă sigură asupra poeziei lor. Scriind o carte despre un prozator aflat la 50 de ani nu ne-am angajat în a susține că Marin Preda este incapabil de surprize și că opera lui se oprește aici. Un prozator la această vîrstă se află în plină putere și maturitate creatoare și opera lui Marin Preda este departe de a fi încheiată. Dar am plecat de la ideea că un ciclu creator s-a încheiat, că un anume tip de experiență literară, artistică și-a spus cuvîntul în proza lui și că opera poate fi supusă unui examen adîncit. *Imposibila întoarcere* ne-a întărit această convingere și, dealtfel, apariția acestei cărți a fost factorul hotărîtor.

Am fost stimulați de precedente, dar n-am preluat cu totul și metoda lor. Biografia nu stă în atenția nici unuia din studiile anterioare (T. Vianu, P. Constantinescu, Ș. Cioculescu), dar este firesc asta? Pînă la un punct, da. Răspunsul l-a dat G. Călinescu, afirmînd că nu e erou de biografie

cel pe care timpul nu l-a ridicat la dimensiuni mitice. Din acest punct de vedere capitolul „viață", inevitabil în monografia tradițională, este neavenit. Dar atît timp cît nu ne interesează viața propriu-zisă a eroului de monografie ci viața sa prin operă, altfel zis viața sa spirituală, nu e mai firesc să ne îndreptăm către acest tip de biografie? Biografia lui Marin Preda e o chestiune de viitor, cînd timpul va oferi legenda și cînd depărtarea va oferi perspectiva potrivită, dar ne interesează acut demersul și traiectul său spiritual. Concluzia de mai sus este cauza unui capitol, în genere rău înțeles, al cărții noastre despre Marin Preda, capitol intitulat destul de sugestiv dealtfel: *Moromețiana sau Aventura conștiinței*. E inutil a îngrămădi cifre, fapte, întîmplări, a procura datele ambianței, cum se face în recentul roman dosar al lui Mihai Eminescu, dacă nu știm în ce măsură ele intră în vederile artistului, dacă nu știm ce opinie își făcea despre ele, dacă nu știm, altfel spus, în ce raport spiritual era cu ele. Un scriitor este un om al ficțiunilor și al ideilor, el se mișcă printre cărți și personalități și este, credem, mult mai interesant să urmărim aici raporturile lui. Desigur că nu e soluția supremă dar este sigur un drum de urmat. Sugestia ne-a dat-o chiar Marin Preda în *Imposibila întoarcere*. „Aventura conștiinței mele a început într-o zi de iarnă cînd o anumită întîmplare m-a făcut să înțeleg că exist." Scriitorul chiar își vede existența ca un șir de aventuri ale conștiinței și n-am făcut altceva decît să încercăm să surprindem, în marginea datelor accesibile, această aventură a conștiinței unuia dintre cei mai importanți scriitori români. Aparent un simplu tablou bio-bibliografic, acest capitol este mai mult decît o adunare și sistematizare de date. Autorul a intenționat în el o construcție care să fixeze un profil spiritual și să-l situeze pe Marin Preda în linia literaților români marcanți, de aceeași speță cu dînsul. *Moromețiana* ascunde o altă carte despre Marin Preda, juxtapusă în linii mari celei care urmează. Important e de subliniat că deși *biografia* nu-i posibilă în condițiile date, ea nu poate și nu trebuie să fie eludată întru totul. Dacă a parcurge momentele superioare sufletești ale vieții unui scriitor înseamnă a-i reface biografia profundă, atunci să recurgem, mai ales, la această soluție.

Un capitol care nu trebuie să lipsească din nici o tentativă de studiu al unui autor contemporan este cel pe care-l intitulăm *Delimitări*. În ce raport s-a aflat și se află scriitorul de care ne ocupăm cu opera predecesorilor? Ce ne spune la analiza comparată opera lui și a modelului la care a fost raportat sau la care se raportează? Ce ne spune însuși scriitorul în declarațiile sale programatice? Este un raport de intimă comunicare între acestea și operă?

Am supus opera lui Marin Preda acestui regim de interogații și rezultatele au fost grăitoare. Ele au arătat în el un scriitor deschis tuturor marilor probleme ale literaturii române, apt de dialog cu marii săi înaintași, conștient de rolul pe care trebuie să-l joace un scriitor autentic într-o tradiție literară constituită.

Problemele de metodă pe care ni le-a așezat mereu în față cartea sînt mult mai multe. Ele nu se rezumă doar la cele expuse pînă aici. Țelul nostru era, între altele, de a atrage atenția asupra subtilității prozei lui Marin Preda, asupra bagajului ei de simboluri, neexploatat de investigația critică. Dar acest compartiment, polemic, e unul dintre altele și nu ridică chestiuni de metodă în sensul în care ne interesează. E mult mai

discutabil dacă ar fi trebuit analizate rînd pe rînd cărțile prozatorului și aici observația care se poate face este că autorul cărții, în speță cel ce scrie rîndurile de față, a cedat unui criteriu didactic, exterior, care nu se acordă cu maniera generală a cărții. E foarte probabil că de-ar face a doua oară cartea n-ar mai apela la astfel de etape analitice, indiferent de valoarea lor imediată. De fapt, încă un refuz al sistemei monografiei, care-și propune îndeobște străbaterea și în acest fel a materiei.

Cele mai avantajoase pagini pentru un scriitor interesat de profunzimea și audiența operei lui sînt cele care-i demonstrează profunzimea, deschiderea și prin aceasta audiența. Pentru că o monografie despre un scriitor viu se cuvine să fie o carte a criticului și abia în al doilea sau în ultimul rînd a istoricului literar. Adică se cuvine să fie o carte care să nu mortifice, ci care să întrețină vie flacăra operei. Conflictul dintre aceste două poziții, care sînt și două atitudini metodice, cea a istoricului literar, pe de o parte, și cea a criticului literar, pe de alta, se resimte și în cartea noastră despre Marin Preda. E un război surd acesta, de care nu va scăpa oricine va încerca o carte similară despre un scriitor contemporan. Spuneam mai sus că de-am scrie azi cartea am scrie-o altfel. Cum anume, ar fi chiar răspunsul privitor la metodă și la distanța inevitabilă dintre monografia îndătinată și studiul dedicat scriitorului de azi. Precumpănitoare trebuie să fie poziția criticului. E dealtfel și explicația existenței ultimului capitol: *Marin Preda: un scriitor bovaric*, pentru că el privește chiar procesul de elaborare al operei, dilemele interne ale scriitorului, opțiunile sale ascunse. Opera fiecărui scriitor adevărat manifestă o structură particulară. În ce măsură scriitorul e credincios structurii sale, naturii lui intime, și în ce măsură se lansează în afara ei, în ce măsură o trădează, iată una din direcțiile de observație ale criticii. Ni s-a părut că în opera lui Marin Preda există semnele unui dezacord între structura deja manifestată și unele tendințe ale scrisului său. Cartea despre Marin Preda ar fi putut poate să înceapă de aici. Dar cine ne asigură că demonstrația posibilă a conflictului dintre structură și cerințele centrifuge ale creației unui scriitor sînt justificate în totul de materia și dezvoltarea operei lui? Invitația de a ne instala solid în interiorul operei unui scriitor și de a o trece imperturbabil prin malaxoarele unei metode sau alteia, pe sub furcile caudine ale unei demonstrații ambițioase ori spectaculoase n-ar însemna oare că neglijăm ceea ce este mai intim și specific creației?

În decizia de a mă fixa la un singur drum de acces sau la o singură metodă de lucru se ascunde și o ireprimabilă doză de timiditate în fața unei opere vii, al cărui proces intim de elaborare nu se cade să fie violentat inutil.

Chestiunea rămîne deschisă și sînt tot atîtea căi, cîți critici sînt. Cît despre metodă, și ea e o chestiune de latitudine. A scrie despre un scriitor viu este, repetăm, unul din cele mai delicate lucruri cu putință.

IMPERATIVUL MODERN AL MONOGRAFIEI

MIRCEA ANGHELESCU

Monografia domină, de fapt, istoria literară de foarte multă vreme și a vorbi despre monografia literară înseamnă a vorbi despre istoria literară în general. Imensa majoritate a volumelor de istorie literară care apar sînt monografii : monografii documentare, monografii ale operei, sau ale vieții și operei, și — mai rar — monografii de curente, de grupări, de reviste, sau chiar monografii ale unei teme sau ale unui motiv. Cu toate acestea, monografia este foarte adesea privită — îndeosebi de către critica curentă — ca o îngrămădire de date erudite pe care autorul le-a adunat în scopul precis al obținerii unui grad didactic sau titlu academic (erudiția fiind mai ușor de măsurat decît originalitatea), prea puțin utilă pentru că este și prea puțin personală, un fel de repertoriu exhaustiv al unor amănunte grupate după criterii exterioare, în timp ce în ochii școlarilor — și, uneori, chiar al profesorilor — este o lucrare extrem de folositoare pentru că te dispensează de lectura mai multor exegeze diferite, parțiale, cu puncte de vedere adesea divergente, ba uneori te poate dispensa chiar de lectura unei bune ediții de opere ; cu alte cuvinte, monografia este judecată și condamnată adesea, ca ,,specie'', în numele unor defecte care țin de neputința autorului și nu a speciei.

Deși ambiția monografică pleacă probabil din romantism, din năzuința acestuia către totalitate, către absolut, pe de o parte, și către autentic, către amănuntul revelator, pe de altă parte, pozitivismul secolului al XIX-lea este cel care a impus monografia ca un gen de sine stătător și a modelat-o după principiile sale mecanice și cantitative. De atunci și pînă astăzi, mai bine de un secol, prea puține monografii au ieșit, ce e drept, din obsesia erudiției și din acest tipar. Cu rari și fericite excepții, monografia a evoluat îndeosebi în direcția adîncirii acestor trăsături evidente de la început, cîștigînd în număr de pagini și în tehnică bibliografică ceea ce pierdea în mobilitate și suplețe, în îndrăzneală și originalitate. Cel mai bun exemplu este faptul că imensa majoritate a monografiilor sînt astăzi monografii de scriitori, adică monografii asupra unui subiect foarte precis delimitat, în cadrul căruia ambiția de exhaustiv (principala calitate, se zice, a acestor monografii) este, sau poate fi, mai aproape ca oricînd de iluzia împlinirii, numărul de evenimente — literare sau nu — ale vieții și numărul de pagini ale operei fiind, evident, niște finite.

Acest tip de monografie, din care literatura noastră critică are un număr considerabil de volume și multe dintre ele foarte bune, nu este

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 4, p. 495–498, București, 1974.

totuşi singurul posibil. Ca orice operă critică, monografia este o operă dual㠂, cu un dublu aspect; ea presupune găsirea şi acumularea unor date, şi pe de altă parte presupune interpretarea lor. Nu se poate nega că multe monografii excelează în prima operaţie pentru a o neglija pe a doua, monografia devenind un amplu repertoriu de fapte, date şi citate pe care comentariul critic nu reuşeşte să le închege într-o viziune ordonată, coerentă şi acceptabilă logic. Defectul nu este însă al monografiei. Generalizînd o butadă a lui Thibaudet (în *La querelle des sources*) care spunea că „la critique créatrice commence où l'érudition finit" [1], s-a spus că erudiţia înăbuşă creaţia; de aici pînă la a pretinde că un demers critic fundamentat pe o perfectă cunoaştere a faptelor (adică pe erudiţie) nu poate fi creator), nu e decît un pas. Şi pasul acesta, în practică, a fost făcut mai mult decît o dată. Ceea ce a favorizat adesea sofismul de care vorbim a fost aglomerarea a numeroase monografii cu erudiţia în sine, nu cu rezultatul erudiţiei. Cititorul este obligat, în asemenea lucrări, să urmărească toate tribulaţiile — obscure şi penibile adesea — ale autorului în căutarea unei surse, a unui document, să examineze şi să respingă, odată cu acesta, numeroase ipoteze false, să-l însoţească în cercetări documentare infructuoase pentru a ajunge, abia la capătul multor pagini de un interes detectivistic îndoielnic, la aflarea unei informaţii, a cărei valoare este cu mult sub preţul efortului cheltuit pentru aflarea ei. Or, o monografie trebuie să fie un punct de vedere, adică o interpretare asupra unui subiect, în care faptele sînt doar punctul de plecare, temelia pe care se va înălţa edificiul creaţiei critice, şi nu scopul în sine. Ceea ce trebuie să urmărească şi să verifice în orice moment cititorul este nu istoria găsirii unui fapt, ci istoria descoperirii unui adevăr, demonstraţia unei propoziţii critice.

Cu dragostea pentru specializare şi cu lipsa de timp specifică epocii noastre, evenimentele şi manifestările concrete devin locuri comune ale istoriei literare, revendicate în primul rînd de acea categorie de scrieri pe care abia acum sîntem pe cale de a le repune în drepturi şi a învăţa să ne folosim de ea: lucrările de informare. Toate datele istorico-literare, toate indicaţiile sursieriste, consecinţe ale unui comparatism util dar mecanic, toate menţiunile bio- şi bibliografice îşi au deplin drept de cetate în aceste instrumente: ediţii critice de opere, dicţionare de autori, indici bibliografici, istorii ale literaturii. Avînd la îndemînă această inestimabilă armată auxiliară — şi acum începem să o *avem* cu adevărat — bagajul de erudiţie îndoielnică care aglomerează încă unele monografii devine, o dată mai mult, superfluu, căci aventura găsirii unei informaţii utile este, în sine, indiferentă; ea poate apărea cercetătorului după ani lungi de căutări istovitoare, adesea de o ingeniozitate remarcabilă, sau dintr-o dată, printr-o favoare a hazardului. Pentru beneficiarul ei, şcolar, cititor sau autor de monografii, rezultatul este acelaşi.

A îngrămădi într-o monografie o imensă cantitate de date neprelucrate, care nu servesc unei creaţii critice, ci doar — în cel mai bun caz — interesului pentru anecdotă, este un semn de neputinţă. O spusese La Bruyère cu un sfert de mileniu în urmă: „Il y a des esprits, si je l'ose dire, inférieurs et subalternes, qui ne semblent faits que pour être le

[1] A. Thibaudet, *Sur la critique*, Paris, 1939, p. 152.

recueil, le registre ou le magasin de toutes les productions des autres génies : ils sont plagiaires, traducteurs, compilateurs ; ils ne pensent point, ils disent ce que les autres ont pensé ; et comme le choix des pensées est invention, ils l'ont mauvais, peu juste, et qui les détermine plutôt à raporter beaucoup de choses, que d'exellentes choses ; ils n'ont rien d'original et qui soit à eux ..." [2]. Acest adevăr elementar, fundamental, capătă implicaţii profunde în contemporaneitate, căci interpretarea, creaţia, înseamnă în ultimă analiză înţelegerea devenirii, asumarea istoriei, pe cînd factologia seacă este anistorică.

În sine, toată imensa cantitate de informaţii vehiculată de un critic este alcătuită din amănunte neutre ; ele devin active, revelatoare, numai în contextul critic, unde cea mai neînsemnată dată de acest fel poate fi valorificată, adică pusă în valoare, prin încadrarea ei într-un sistem : sistemul viziunii autorului respectiv. Încadrarea amănuntului într-o operă critică, deci şi într-o monografie, este adică un fapt de selecţie, absolut personal ; aceasta trebuie să distingă într-un noian de fapte inerte un sens care să le structureze şi să le ierarhizeze, să le înlănţuie într-un şir logic, dînd sens explicit unor aparenţe potenţiale. A găsi această structură imanentă (una din cele posibile, singura însă cu putinţă pentru fiecare critic) este însă nu numai un fapt de selecţie, de triere a materialului bibliografic, ci şi de opţiune. Peste şi după operaţia erudită a obţinerii şi selectării materialului documentar, intervine funcţia fundamentală şi caracteristică a criticii, aceea a transformării datelor în interpretare.

Mai mult, erudiţia trebuie să fie un mijloc de afinare a spiritului de analiză, un instrument şi nicidecum un scop, cum observă Călinescu : „Un critic trebuie să-şi sporească prin erudiţie (cît e omeneşte cu putinţă) şi metodă capacitatea de analiză, fără a despărţi istoria de critica propriu-zisă" [3]. Operaţiunea nu este mecanică, ea se impune autorului ca o evidenţă : orice demers critic, chiar şi o monografie, este fatalmente parţial, incluzînd o doză de arbitrar atît în decuparea obiectului, cît şi în încadrarea lui. De viziunea criticului, de talentul său, dar şi de structura lui intimă (psihologică, morală, ideologică) depinde structura viziunii sale critice. Eminescu al lui Călinescu este cel mai adevărat, cel mai veridic dintre toţi cîţi au fost propuşi de atîtea generaţii de critici. Este „Eminescu". Dar este şi puţin din Călinescu ...

Studiul literaturii şi, implicit, al istoriei sale nu poate fi conceput decît ca studiul unor structuri dinamice, în care faptele capătă valori şi semnificaţii potrivit poziţiei lor în acest uriaş sistem de interdependenţe ; a înţelege un fapt literar, de orice fel, înseamnă de aceea a-l interpreta corect, a-l plasa corect în ansamblul de corelaţii al structurii care-l încadrează, aşa fel încît faptul să fie explicabil prin alte fapte anterioare şi să explice la rîndul său altele, ulterioare, care decurg din el, într-un neîntrerupt şi complex lanţ de cauzalităţi. Evident, inteligibilitatea absolută a unei asemenea structuri este ideală, niciodată împlinită pe deplin ; scopul unei cercetări de istorie literară este însă, în ultima instanţă, acela de a propune structuri plauzibile care să cuprindă într-un sistem nu numai

---

[2] La Bruyère, *Les Caractères*, Paris, Garnier, 1960, p. 87.

[3] Textul, din 1936, în G. Călinescu, *Ulysse*, cu un *Cuvînt introductiv* de Geo Şerban, Bucureşti, 1967, p. 476.

coerent, ci și dinamic (verificabil adică istoricește) totalitatea elementelor constituente. Aceasta este, cu atît mai mult, sarcina monografiei de istorie literară.

Cercetarea cantitativă este doar o premisă a monografiei, elementul indispensabil, dar care trebuie să rămînă în subsolurile abia bănuite ale edificiului critic; monografia, în accepția modernă a cuvîntului, nu poate fi decît interpretarea unei vieți, a unei opere, a unui fenomen literar privite în perspectiva întregului, ca o parte indisolubil și organic integrată într-un întreg, a literaturii în ansamblul ei, înțelegînd însă și literatura ca o parte indispensabilă a societății, o emanație a ei, dar totodată și un factor constitutiv. De aceea, monografia modernă nu poate însemna extragerea din ansamblu și studierea independentă a unui fenomen, ci mai degrabă studiul integrării unei structuri parțiale într-o structură de ansamblu.

Cercetarea, obiectiv limitată pe care o impune structura monografiei însăși, nu trebuie să ducă la o viziune îngustă, fragmentară, unilaterală; „adevărata artă — se arată în proiectul de Program al Partidului — a exprimat întotdeauna realitatea socială în procesul dezvoltării ei istorice". Este de datoria criticii, a istoriei literare, a oricărei forme de cercetare literară — și cu atît mai mult a monografiei — de a evidenția acest proces, de a sesiza caracterul complex al fenomenelor, de a le situa, explica și valorifica din perspectiva cuprinzătoare a contemporaneității, a societății noastre de astăzi.

GALA GALACTION, ÎNTRE HELICON ŞI GOLGOTA

MICROMONOGRAFIE

MIHAI VORNICU

> Cred în pacea a toată lumea.
> Cred în puterea irenică a poeziei şi a artei. Cred în idealurile marilor profeţi de ieri şi de azi.
>
> (Gala Galaction, *Spre supremul areopag al păcii*)

Grigore Pişculescu — identitatea civilă a lui Gala Galaction — debutează precoce cu critică de simpatie în ,,Liga ortodoxă'' a lui Macedonski, continuînd cu proză şi poezie în gazete bucureştene ori provinciale. Cum foarte curînd prefaţează amical şi nu fără teribilism opul unui romancier imberb, N. D. Cocea — conşcolar şi ,,veniamin al cenaclului literar din strada Semicerc'' —, prestigiul în generaţie e definitiv, căci Lovinescu, neglijabil mai tînăr, atunci elev al Liceului internat din Iaşi (şi el cu veleităţi publicitare), se impresiona cu respectul invidios datorat de un începător provincial scriitorilor consacraţi din Capitală [1]. Oricum, junele colegian Pişculescu făcuse complexul muzelor şi se ştia poet, de vreme ce-l ,,bîntuiau stafiile închipuirii [...], culorile şi lucrurile gingaşe''. Strădaniile sale şcolăreşti vizau lauri întru obiectele umaniste (firește, mai întîi ,,limba română''), opac faţă de matematici — supliciul convenţional al elevului atras de predispoziţii artistice. Prin clasa a şasea scotea o revistă, ,,Zig-zagul'', pe care o multiplica la poligraf în cîteva zeci de exemplare. Profesorii de română la Colegiul ,,Sf. Sava'' sînt celebrităţi: Ioan Suchianu — intim al lui Caragiale, Ion Bianu — în urmă, universitar şi membru al Academiei Române. Dintre amicii de promoţie, ,,distinşi şi mult promiţători'', care fundase un cenaclu semi-peripatetic (Şoseaua echivalînd aristotelicul *Lykaion*), istoria literară a mai reţinut numele Tudor Arghezi, N. D. Cocea, V. Demetrius, Charles Drouhet. Idoli naţionali îi sînt Eminescu, Delavrancea, Vlahuţă [2], Coşbuc, Gherea; străini — Alphonse Daudet, Zola, Sar Péladan, Flaubert, Huysmans, fraţii Goncourt (stimulat de precedenţa acestora, Galaction ţine şi el

---

[1] Cf. E. Lovinescu, *Memorii*, I.

[2] Mimetismul integrării în ,,curentul eminescian'' — acest *mal du siècle* autohton — este sursa (livrească) a motivului literar şi social zis impropriu ,,drama intelectualului'', loc comun în literatura română. Vlahuţă, Brătescu-Voineşti, Sadoveanu începător se pozează costumaţi în Eminescu (un Eminescu trivial, fiindcă dimensiunea compensatoare a genialităţii în ordinea creaţiei lipseşte) şi fotografiile se cheamă Dan, Andrei Rizescu, Neculai Manea; Galaction adaugă albumului autoportretul Manolaş — Doru Filipache, arhetipul în varianta claustrării premature în matrimonialitate.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 4, p. 499–514, Bucureşti, 1974.

un jurnal, documentîndu-se oral pentru capitolul *high-life* de la un coleg boier). Ceea ce frapează principial în această listă (care se completează cu Chateaubriand, Lamartine, Baudelaire, Anatole France, Sienkiewicz, romancierii ruși, în anii de studii teologice) este cvasi-contemporaneitatea absolută a cunoștințelor și preferințelor sale literare. Dintre antici, citise pe Plutarh și Xenofon. Gustul clasicității solide îi lipsește [3]. Nu însă și cel al decorativului clasicizant :

> Și îmi părea rău că în apele arginții nu mai sînt și azi ondine, că din scorburi și din desișuri au fugit șăgalnicele divinități antice (*La Sihla*)

Combinînd reminiscențe livrești (între care sigur egiptologul Gaston Maspéro și probabil egiptofilii Th. Gautier și Heredia), compunea în 1897 o exemplar parnasiană *Aurora mistică* — miniatură cu desen în peniță și jubilații vizuale ; Egiptul e delicat hieratic, cum peisajul stampei japoneze :

> Zorii, printre piramide, crapă gene de coral
> și privind, de revenire, pe Egiptul tebanit
> regăsesc, hotar pustiei, trinitatea de granit,
> iar pe Nil durează-n aur pod din mal și pînă-n mal.
>
> Sub zaimful dimineții, floarea iris, în zăvoaie,
> dezvelește frumusețea violetului ei sîn ;
> ibiși albi pășesc agale printre trestii și prin fîn,
> iar, spre Lybia,-n declinu-i, cornul lunei se-ncovoaie.
>
> Sus, în templu, melopee și fiori de harfă-nvie,
> și pe flacările sfinte ce-n fum galben se topesc
> din potirele de onyx curge mirul arăpesc :
> lui Ammon, întru mărire și parfum și melodie.

Galaction cultivă calofilia, și jocul favorit, devenit scop în sine, este descrierea de compunere bine condusă, preocupat de „a reda" subtilități picturale :

> În fața Arșiței se ridicau încet, greoi de codri, ca niște ciobani în piei de oaie, munții de lîngă mînăstire. Ceva mai sus, scoteau în soare un umăr gol, un cot întors spre cer. Peste ei se ridicau alți munți, în care poienele și pădurile își pierdeau deosebirea și arătau, deopotrivă, ușoare și verzui. Iar deasupra amfiteatrului întreg se pierdea

[3] Absența culturii clasice sistematice îl distinge net de scriitorii ecleziastici francezi, nutriți pînă la saturație cu greci și latini. Renan se extazia în fața „miracolului grec" și explica zeiței Atena creștinismul prin calc mitologic: „histoires de Cronos, qui a créé le monde, et de son fils, qui a, *dit-on* [*s.m., M.V.*], accompli un voyage sur la terre", lamentîndu-se astfel, dus de tiradă la un pas de apostazie : „O noblesse ! ô beauté simple et vraie ! déesse dont le culte signifie raison et sagesse, toi dont le temple est une leçon éternelle de conscience et de sincérité, j'arrive trop tard au seuil de tes mystères ; j'apporte à ton autel beaucoup de remords" (*Prière sur l'Acropole*). Claudel, poet al reacției catolice anti-pozitiviste, contemporan lui Galaction, traduce cu veneratie pe Eschil. Scriitorii tentați succesiv ori concomitent de creștinism și clasicitate abundă în literatura patristică — o lume pendulînd între rafinamentul civilizației antice și forța primitivă a revoluției creștine. În comentariile Sf. Aurelius Ambrosius, episcop de Milan și magistru al Sf. Augustin, filozofii și poeții păgîni coexistă cu profeții Vechiului și Noului Testament ; dimpotrivă, Sf. Hieronymus, un romantic sumbru, își mortifică violent tentațiile spre viața și cultura profană. El e imagist și exaltat, iar sinteza titanică între erudiția laică și sentimentul mistic se face în traducerea și exegeza biblică : Hieronymus este un Gala Galaction la scară prometeică.

în albastrul cerului, ca o sîrmă încreţită, profilul unor munţi şi mai înalţi, despre care bănuiam că sînt dincolo de hotarul munţilor, căci poate erau nori. Din această depărtare, lumina soarelui de vară, sărind din creastă în creastă şi despicînd vederii nenumărate cline, planuri şi adîncimi, venea spre noi, pogora cu pădurile de fag, suia cu ele şi ajungea, aci în preajma fagului, mătăsoasă şi caldă, pe clătinatul lin al valurilor ierbii (*Gratie şi Palamon*).

Grandoarea peisajului stă în latenţa masivităţii geologice, interferată, sub lumina solară, graţiei forestiere şi inconsistenţei atmosferice. Însă metafora umană strică dimensiunile : „ca nişte ciobani în piei de oaie", „un umăr gol", „un cot întors spre cer" sînt tropi şcolăreşti ; iar „amfiteatrul" şi „sîrma încreţită" distonează prin implicita artificialitate a produsului manual. Nu altfel scriau naturiştii paşoptişti, iar Odobescu — şi el un descriptiv — avea în plus subţirimea de condei a celui ce a frecventat cu voluptăţi de filolog literat pe maeştrii greci şi latini, îngăduindu-şi delicii de erudit amator, colecţionar de ştiinţă. Unde Galaction vine dintr-odată spre modernitate e în mozaicul stilistic căutat, în minuţia asocierii inedite şi şocante a neologismului cu arhaismul bisericesc (obişnuit, în sintagma *determinat-determinant*), turnura frazei fiind însă curat retorică — baroc ornamental de scris „artist" :

O, tristeţi ale psihologiei monahale ! O, Îndurări Cereşti, fiţi iar şi iar, umil solicitate ! Iertaţi ţinerea mea de minte, de este un păcat ! Stropiţi cu isop curăţitor chihlimbarul vinovat că a prins şi-a reţinut, atîţia ani, această graţioasă coleopteră a amintirii ! (*Trandafirii*).

Un *feu-follet* dezlănţuie frenezii imagistice:

Era un dans cu ritm şi cu înţeles în această viorie colcăire de dantelă. Fiecare flacără ondula ca vie, fiecare ţîşnitură albastră revărsa o formă feminină, cu braţe ridicate, cu păr fluturător, cu sîni virgini şi goi. Şi toate aceste flăcări-fecioare ţîşneau, dansau şi se întîlneau mereu, pe curbe convergente, în acelaşi punct, în care braţele lor se înnodau pentru o horă de două-trei învîrtituri. Cădeau apoi toate în velura spumegîndă şi indistinctă şi se individualizau din nou, după cădere, ca să facă şi să refacă tiara lor coregrafică şi plină de safire. [...]. Dar după şapte-opt tiare, în loc de fecioare dansatoare, ieşiră din lava albastră nişte flăcări lungi şi drepte ca nişte gladii. În loc de tiară, aceste gladii se repeziră şi încheiară brusc o piramidă de lame militare, care străluci o clipă şi se năruí în lavă. În clipa următoare, flăcările-gladii refăcură piramida şi apoi iar şi iar, ca la comandă (*Gloria Constantini*).

Cum se vede, la nivelul tehnicii, Galaction a putut trece drept simili-modernist ; însă dispoziţia sentimentală e a micului romantism. El poetizează, cultivînd reverii pe tema *qui ante nos*, în limite decente [4] :

Ne urcăm pe cel mai înalt zid, încă în picioare, şi privim încovoierea Dunării printre masivele, cînd rotunde, cînd despicate ale munţilor rumeniţi de seară. E un ceas de rară şi armonioasă conjunctură, între lumea gîndului şi a amintirii şi lumea vizibilă cu relief înalt, cu ape, şi cu soare.

— Cîte fapte vitejeşti, cîte zile slăvite, şi cîte vrednice de nemurire nu s-au petre-

[4] Convenţie manierist romantică este şi motivul manuscrisului găsit (*Vioara lui Hugolin* — variantă a subiectului din *Copca-Rădvanului*, cu distribuţia socială a personajelor inversată şi în mediu „european") ori primit (*Hîrcă pentru hîrcă* — istorie tenebroasă a unei obsesii).

cut, n-au strălucit şi n-au umplut cu ecouri aceste văi şi aceste capricioase trecători muntoase ! [...] Dar viaţa cealaltă, mai mică, mai necunoscută, întîmplările obişnuite sau rare, episoadele uitate, patimele stinse, durerile şi lacrimile ... (*Vioara lui Hugolin*).

Substanţa povestirilor de inspiraţie livrescă antică *Plecarea Drozileii* şi *Caligraful Terţiu* este deci fantazarea arheologică. Înţeleptul Caliarh „era senin şi se apropia de bătrîneţe, iar filozofia lui era eclectică, cu reflexe de gnosticism şi teozofie" ; epicureu rafinat, el are voluptăţi spiritualizate, şi Dante l-ar fi aşezat printre păgînii absolviţi, fiindcă anticipează idealul creştin, din unghiul platonician :

Deşi într-un vas de lut, o, Drozileie, păstrez nepieritoare mireasma amintirii tale, pînă în ora supremă pe care o aştept, cînd lutul va fi nestricăciune, iar amintirea şi trecutul : înlocuite cu un prezent etern ! [5]

Locul acţiunii e Antiochia. Aici, „pentru întîiaşi dată, ucenicilor li s-a dat numele de creştini" (*Faptele apostolilor*, 11, 26) ; pe de altă parte, pînă tîrziu, în era bizantină, oraşul păstra tradiţiile şi monumentele culturii antice (cf. Ch. Diehl, *Figuri bizantine*, cap. II). Caliarh nu putea avea cetăţenie mai convenabilă. Precaritatea costumaţiei istorice, spaţiul golit de mobilier şi decor vădesc intenţia reconstrucţiei intuitive (modalitate opusă erudiţiei minuţioase a lui Gautier ori Flaubert).

Caligraful Terţiu ilustrează umilinţa religioasă, zelul prozelitismului şi mîndria de a se afla, slugă nemernică dar silitoare, în intimitatea apostolică ; fiorul mistic al povestirii stă de fapt în sentimentul arheologic. O epocă legendară reînvie palpabil prin amănuntul existenţei neştiutului Terţiu, pomenit realmente în *Epistola sf. apostol Pavel către romani*, 16, 22, în chiar termenii citaţi :

Şi sub ochii îngerilor, aplecaţi pe sulul *Epistolei către romani*, şi înaintea veacurilor creştine înduioşate, Terţiu scrise din toată inima lui plină : « Vă îmbrăţişez, în Domnul, eu Terţiu, cel ce am scris epistola aceasta ». [6]

De data aceasta decorul nu e cu totul nud, apar temple, fîntîni, statui de zei, cheiul :

Porniseră de lîngă cheiul unde Poseidon, turnat în aramă, ţinea sus, deasupra volburilor mării, sceptrul lui cu trei dinţi şi se amestecară în vălmăşagul portului. O seară trandafirie de primăvară creştea din mare şi din insula Egina şi învăluia subţire templul Afroditei şi statua ei de marmură. Soarele grăbea spre apus, prefăcînd în văluri însîngerate înălţimile Peloponezului şi săpînd dincolo de ele o genune de aur.

În Caliarh şi Terţiu, Galaction trăieşte, împotriva canonului, ipostaze metempsihotice : epicurismul frumuseţii lumeşti şi extazul mistic ; adică, satisfacţia estetică şi bucuria autonegării monahale întru Domnul.

---

[5] Caliarh reprezintă satisfacţia mistică a iubirii platonice — poate sugestie din Sar Péladan, idolul adolescenţei lui Galaction. Pentru comparaţie, iată un pasaj din *Finis Latinorum* (Paris, Flammarion, 1899, p. 384) : „le mage pleurait comme un enfant, s'estimant indigne d'inspirer une telle tendresse, et admirant la Providence, qui lui donnait en une fois toute la joie et toute la douceur de l'amour, pour prix de son renoncement".

[6] Foarte multă arheologie în această povestire. Aproape toate personajele sînt „istorice", descind adică din textele canonice : *Timotei* este adresantul a două epistole ale ap. Pavel şi coautor al ep. II *Corinteni* ; Pavel îl numeşte „adevăratul meu copil întru credinţă" (I Timotei, 1, 2) şi „copilul meu prea iubit" (II Timotei, 1, 2). Gaiu — „gazda mea şi a întregii biserici" şi Erast — „vistiernicul cetăţii" (*Romani*, 16, 23) ; *Phoebe* : „Şi vă încredinţez pe Febe, sora noas-

Acum este locul să înţelegem altfel *Trandafirii*, citată frecvent ca piesă-cheie pentru literatura şi atitudinile lui Galaction. Preadolescent, autorul primeşte de la o silfidă colegă de examen un buchet de trandafiri, ca omagiu cuvenit excelenţei răspunsului, ceea ce-i deschide senzaţii suspecte şi perspectiva abisală a ispitelor :

> Acest dar, primit la doisprezece ani, deschidea în conştiinţa mea, cu insinuarea fină şi aproape imaterială a miresmelor de trandafiri, cărarea deosebirii dintre bine şi rău, dintre dorit şi nepermis, dintre veghe sănătoasă şi reverie culpabilă, dintre bărbătesc şi feminin.

Sensul pildei stă în încheierea morală:

> Iar în anii mei de ucenicie şi de luptă, lumea ispitelor şi a durerilor nemîntuitoare era să-mi înfăţişeze — cu ajutorul Domnului, de-a pururi zadarnic — o cosiţă parfumată totdeauna cu trandafiri.

Salvarea e accesibilă prin jertfa către divinitate:

> Eram pe drum spre casă şi ţineam cu o mînă galeşă buchetul dăruit. La o răspîntie era o troiţă, sub o pălărie de şindrilă veche. În fiecare zi, la picioarele Divinelor Dureri, ardeau lumînările celor săraci şi mîini cucernice atîrnau flori culese dimineaţa. — Aici să depui florile tale ! am auzit clar în mintea mea ... cuvinte minunate, cuvinte simbolice !

Structura conflictuală e dilematică şi termenii sînt aceştia : tentaţia lumii senzoriale, ordinea temporală — de o parte, deliciile transcendente, ordinea spirituală — de cealaltă. Isus fusese şi el tentat de Satana, care „l-a suit pe un munte înalt, i-a arătat într-o clipă toate împărăţiile pămîntului" (*Luca*, 4,5), propunîndu-i adică potenţa temporală. În hagiografii, testul psihologic devine moment fix al ritualului iniţiatic. Opţiunea inversă apare în motivul faustic : acceptarea propoziţiei satanice. Hyperion al lui Eminescu repetă criza opţiunii (acum ca autotest), şi sensul înalt filozofic al *Luceafărului* este imposibilitatea mutaţiei dintr-o ordine în cealaltă. Temporalitatea şi spiritualitatea, fenomenul şi numenul sînt incompatibile, ne-osmotice. Parabola lui Galaction înseamnă deci altceva, fiindcă gestul depunerii florilor pe altar va să zică reductibilitatea contrariilor. Trandafirii reprezintă frumuseţea senzorială, *id est* artistică ; la polul opus stă conştiinţa datoriei etice, echivalate cu sensul divinităţii. Heliconul e un munte consacrat muzelor, Golgota — locul supliciului lui Isus. Toată literatura lui Galaction este tensiunea sintezei, în varii proporţii, a elementelor primordiale — *heliconian* şi *golgotic* :

> Am voit pururea să aduc la altarul Domnului tot ce am putut să culeg din grădina mea, chiar dacă n-am nimerit totdeauna florile cele mai cuviincioase (*Mărturie literară*).

---

tră, care este diaconiţă a Bisericii din Chenhrea". *Antidor* şi *Lisandru* vin la Corint să înveţe lucratul aramei ; ultimul e probabil „Alexandru căldărarul" (II *Timotei*, 4, 14) — Timotei era avertizat „să se păzească de el, pentru că este cu totul împotriva cuvintelor noastre" (II *Timotei*, 4. 15). În fine, parola robilor fraţi întru credinţă este *Maranata* (Domnul vine), din I *Corinteni*, 16, 22. Cum se vede, *Caligraful Terţiu* epicizează corespondenţa canonică a ap. Pavel, din unghiul unui contemporan aflat în figuraţie. Schema e a romanului istoric (spre pildă, pentru a cita numai două titluri apărute de curînd în româneşte : Anghelos Vlahos, *Stăpînul meu Alcibiade*, şi Robert Graves, *Comitele Belizarie*).

Altfel spus, artă cu tendinţă. Cum se vede, *Trandafirii* deghizează polemica Maiorescu-Gherea, care pasionase junimea liceană la finele secolului. Estetica lui Galaction e curat gheristă, în cîmpul pragmatic etica civică fiind comună (de unde militantismul social[7], atitudinea profetică a amîndurora; Gherea era un golgotic cu alt crez).

Hotărît, Platon i-ar fi acordat lui Galaction dreptul de cetate !

★

Conştiinţa structurii dualiste heliconian-golgotic furnizează subiectul unei nuvele solide : *De la noi la Cladova* [8]. Schema dilemei cornelliene *sentiment-datorie* e localizată în ambianţă dunăreană. Popa Tonea iubeşte şi e iubit de tînăra Borivoje, soţia sîrbului Traico, negustor chiabur de peste Dunăre şi vechi tovarăş de afaceri. Însă relaţia sentimentală rămîne castă.

Femeia se abţine de la procreaţie din instinct de conservare, căci zămislirea îi ameninţă viaţa, ori din considerentele organizării sociale, castitatea în afara familiei garantînd eugenia. Bărbatul care refuză concepţiunea arată vocaţie metafizică. Abstinenţa feminină e naturală, cea masculină e spirituală. Bărbatul cast, presupunînd complexitate psihologică, este virtual personaj tragic ; o Phedră pudică rezistentă la insistenţele lui Hippolytus obscen ar fi constituit subiectul unei drame cu satiri.

Popa Tonea receptează pe Eros ca tentaţie satanică, prin care-şi pierde accesul la beatitudinea creştină — în termenii limbajului profesional :

> O, creştin întinat ! o preot trădător [...] stîna cea tihnită de-altădată : iat-o azi arzînd cu pară diavolească !.

Dimpotrivă, Borivoje îşi declară dragostea şi încearcă apropierea, iar insatisfacţia o ucide. Ispita lumească se manifestă sub masca Evei, femeia fiind trup, materie, şi prin urmare supusă Satanei — unghiul teoretic e invederat monahal. Dar comportamentul sobru, patetismul fără gesticulaţie dau popii virilitatea exemplară a eroului tragic, căci Tonea e un Caliarh neîmpăcat cu sine. Trecerea Dunării, cu popa Tonea inspirat de certitudinea harului şi dominînd elementaritatea, e măreaţă :

> O toană neaşteptată a crivăţului plesni malul sîrbesc şi întărîtă lupii Dunării. Lopătarii surprinşi încleştară mîinile pe lopeţi şi luptară cu vitejie. [...] Valurile se smîceau şi urlau ca nişte bestii captive, ameninţate de incendiu.

---

[7] *Oglindă ca a noastră* (în vol. *La ţărmul mării*) este refuzul explicit de a accepta ideea abstragerii în turnul de fildeş parnasian. Colindînd satele, ca defensor eclesiastic, scriitorul are viziunea expediţiei într-un infern terestru („Uliţele satului colcăiau negre şi rău mirositoare sub cizmele noastre") şi ironizează, în tradiţia „Contemporanului" : „Treci prin această viaţă, bine învestmîntat în egoismul tău, adună cu farmec, pentru tine însuţi, puritatea şi transparenţa zărilor, risipa florilor şi pitorescul de dinafară al unei lumi : înăuntrul ei — ce-ţi pasă ! — poate adînc nenorocit». Şi apoi, la tine acasă, lîngă soba caldă, înşiră pe firul frazei măestru răsucită mărgăritarele culese ! Eşti artist şi deci netulburat ca zeii din Olimp !". Dacă poporanismul şi „Viaţa românească" n-ar fi existat, Galaction şi le-ar fi inventat !

[8] Un crochiu, inabil însă, al aceluiaşi subiect — obsesie statornică la Galaction — apare în *În drumul spre păcat.*

Stelele apărură deodată şi sub licărirea lor Dunărea se arătă albă de furie şi încăierată pînă la cer cu vechiul ei vecin. Ca să cutezi să te apropii de ţărm însemna să ajungi pe el zvîrlit ca din praştie. [...] Popa Tonea smulse lopata din mîna vecinului din dreapta şi strigă tuturor pătrunzător :

— Fraţilor, le trebuie un preot ! la ţărm cu putere şi cu ajutorul Domnului !

— Dar ne prăpădim, părinte ! începură să se vaite cei din barcă şi să se agaţe, disperaţi, de umerii şi de braţele preotului.

Zelul sfîntului apostol Pavel, dumnezeiescului naufragiat din preajma insulei Malta, izbucni atunci ca o flacără în sînul lui popa Tonea, cel ce avea la sînu-i pe Domnul euharistic.

— Tăceţi din gură ! Nu va pieri niciunul dintre voi ! Nu puneţi mîna pe mine, căci am în sîn sfintele taine !

În fine, aparenţa epică se comentează naiv prin corespondenţe alegorice, fiorituri tipice elocinţei bisericeşti — aici, la locul lor :

Iritată de atîta nesucces, Borivoje sări în picioare cu energie şi se apropie de preot. Braţele ei avură o mişcare de supremă şi deznădăjduită hotărîre. O caisă pică din caisul care năvălise în ceardac şi veni de-a dura, prin tindă, pînă în dreptul lui popa Tonea, minunat de frumoasă şi de coaptă şi sfîşiată pînă la inimă. Borivoje atinse cu mîna umărul lui popa Tonea.

— Tu ştii, părinte Tonea, că eu te iubesc pe tine ...

Gloria Constantini este micro-romanul ispitei conjugate : mirajul comorii şi femeia aproapelui. Pus în situaţia popii Tonea, Constantin cedează, păcătuind prin adulter; el datorează ascendenţei hibrid balcanice disponibilităţi tipic levantine, indolenţa, voluptatea, fiind bîntuit de nelinişti atavice : oroarea de fixare şi gustul cîştigului fabulos. Constantin realizează psihologia insului cu predispoziţii aristocratic poetice şi modelul său îndepărtat trebuie găsit în Macedonski. Acesta era şi el obsedat de ideea îmbogăţirii peste noapte :

De-ar vrea norocul să-mi zîmbească
Şi să cîştig la loterie
Aş duce viaţă-mpărătească,
etc.

şi visa „comori de aur ascunse-n mînăstire", resemnîndu-se a fi poet din cauza paupertăţii :

De-mi cîntă-n suflet poezia,
Să cînte-o face sărăcia . . .
N-am cîştigat la loterie.

Caragiale, alt levantin, pîndea moştenirea, spre a trăi din rentă. (Macedonski şi Caragiale au structuri mai apropiate decît bănuim). Eroul basmului românesc îşi schimbă condiţia socială, adesea prin căsătorie, dar totdeauna la capătul unor munci, obişnuit herculeene. Bogăţia vine să încununeze dispoziţia activă. Ali-baba însă nimereşte peste comoara hoţilor, iar Aladin e stăpînul lămpii care conferă puterea asupra unui

duh — personificare a elementarității. Bunăstarea în viziunea orientală este rodul hazardului sau al magiei (primii alchimiști sînt arabi). Fericirea va să zică a fi pașă, tolănit pe perne mătăsoase și sorbind ciubucul, în vreme ce robii plimbă pe tipsii pilafuri fumegînde și etiopiene de abanos agită molatic evantaie din cozi de păun. Paradisul lui Alah răsplătește dreapta credință cu munți de pilaf și acolada huriilor. Nostalgia comorii și voluptatea inactivității sînt deci ale unei *Weltanschauung* levantine, balcanice.

Gloria Constantini decurge epic la nivel realist, pur obiectiv, și numai rezolvarea prin catastrofă ilustrează morala fabulei : natura himerică și malefică a fericirii dobîndite prin nerespectarea codului etic creștin. Galaction convertește literatura în retorică de amvon [9]; el are mentalitatea mesianică în modul pragmatic al păstorului de suflete (Heliade o avea la dimensiune cosmică, Iorga la dimensiune etnică). De aici proza cu intenție creștină — suprastructură epică în marginea unei propoziții biblice propuse ca temă de dezvoltat. *La vulturi* este mitul răpirii lui Ganimede agrest înțeles realistic, în fundal definit cronologic, și morala e psalmică, ceremonioasă. Suferința neamurilor a ajuns la paroxism, atunci bătrînul Dănilă, starostele ciobanilor, îndeplinește sacerdotal ritualul invocării divinității :

> Privind spre răsărit (într-acolo era Tîrgoviștea), privind spre miază-zi (într-acolo erau Drăgășanii), bătrînul, cu cușma în mînă, plînse, în fața cerului :
> — Pune un hotar, stăpîne, nenorocirii noastre ! Ajungă Sfinției Tale atîta jertfă ! Ajungă atîta risipă, atîta jaf la vulturi ! din mana bietei țări și din carnea noastră !

Pentru comparație, iată un psalm al lui Asaf :

> Doamne, Dumnezeul puterilor, pînă cînd te vei mînia de ruga robilor tăi ? Ne vei hrăni pe noi cu pîine de lacrimi și ne vei adăpa cu lacrimi, peste măsură ? (*Psalmii*, 79, 5—6).

Considerată strict artistic, narațiunea e trainică. Aerul grav, solemn, vine din creștinismul primitiv al unei societăți umane izolate, străvechi : o civilizație cristalizată aspru, rural, însă nebucolic. Starostele Dănilă este un avatar al lui Deceneu, Dumnezeu moștenește pe Zamolxe.

Istoria lui *Dionis Grecoteiul* parafrazează epic tema : „Harul Meu îți este de ajuns ; căci puterea mea în slăbiciune este făcută desăvîrșită" (II *Corinteni*, 12, 9). Farmecul povestirii stă în împrejurarea fanariotă a unei legende hagiografice : Dionis, slugă de prăvălie la Brăila, blînd și copilăros, de toți umilit și alungat, ajunge, prin misterioasa voință a Domnului, „ierarh al celei mai vechi mitropolii din Patriarhatul de Constantinopol, mai veche decît însuși Scaunul Patriarhiei". Ascensiunea lui Dionis e o poveste mirifică din *1001 de nopți*, căci în Orient neexistînd o aristocrație ereditară, ci una funcționărească, de Curte, norocul vine spectaculos, peste noapte. Gheorghe Ghica-vodă arbănașul mai ilustrase

---

[9] Ținuta e aprioric romantică. Dealtfel, Brunetière credea a stabili ascendența romantismului francez în predicatorul Bourdaloue — „l'éloquence de chaire" ; Sainte-Beuve făcuse monografia Port-Royal-ului, spre a descoperi tot în ambianță eclesiastică spiritul romantic, care, traversînd subteran un secol XVIII de clasicism raționalist, irumpe la momentul *Hernani*. (Sainte-Beuve, în critic partizan, căuta diploma nobiliară a literaturii generației sale.)

o dată schema, schimbînd bîta ciobăniei pe topuzul domnesc, iar miracolul divin se arătase pentru el sub chipul marelui vizir.

Legendă hagiografică este şi *Crăciunul sfîntului copil Feodor*, poveste cu poze colorate de Crăciun. În mitologia greco-romană, copilul apare accidental, şi atunci cu calităţile specifice ale aceluiaşi ins matur. Hermes, abia născut, iese din scutece şi fuge pînă în Thessalia, spre a fura cirezile lui Apollo, el fiind zeul protector al hoţilor. Heracles, personificînd virilitatea marţială, îşi începe vitejiile tot din leagăn, căci sugrumă doi şerpi trimişi de răzbunătoarea Heră să-l ucidă. Cum am zice, cu vorbele Cidului,

> Je suis jeune, il est vrai, mais aux âmes bien nées
> La valeur n'attend point le nombre des années.

Spiritul antic se continuă în arta bizantină şi pictura bisericească orientală reprezintă copiii ca adulţi la scară redusă [10] : *pater* şi *filius* sînt, adică, figuri asemenea. Creştinismul însă adoră pe *puer*, sub chipul pruncului Isus. Condiţia infantilă fiind inocenţa, se deduce harul, în baza textului : „Tată, Doamne, al cerului şi al pămîntului ; Te laud pentru că ai ascuns aceste lucruri celor înţelepţi şi pricepuţi, şi le-ai descoperit pruncilor" (*Luca*, 10, 21). Sanctitatea copilului Feodor este, va să zică, intrinsecă vîrstei. Pe de altă parte, povestea ilustrează miraculosul oniric al universului infantil — acum în aspect mistic —, fiind comparabilă, în planul literaturii române, delicatei *Dumbrave minunate* a lui Sadoveanu. Este memorabilă viziunea însufleţirii tabloului — ca într-o poveste de Andersen —, declanşată de delirul morţii prin glaciaţiune :

> Şi au venit spre catapiteasma luminată şi ferecată în aur. Feodor ar fi voit să prindă un cuvînt, ori de la cîntăreţi ori de la preot, ca să-şi dea seama unde se găseşte sfînta slujbă. Dar atunci, preotul se iveşte în Uşile Împărăteşti, îmbrăcat în podoabă mare, şi Feodor vede cu uimire că nu era părintele Vasili din Dobrodolsk ... Nu era părintele Vasili, ci părintele Grigori, crescătorul lui Feodor şi mutat la cele veşnice acum doi ani. [...] Ceaţa pămîntească se risipi de pe sufletul lui Feodor şi el stătu răpit de dragoste şi de evlavie : catapeteasma era toată vie ! Sfinţii nu erau zugrăviţi, ci stăteau aevea în pervazurile lor de aur.

Cum am văzut, destule scrieri ale lui Galaction sînt didahii comentînd epic în marginea unei propoziţii biblice ; citatele şi motto-urile din textele canonice creştine abundă [11]. Lovinescu găsea aici una din manifestările religiozităţii lui Galaction [12]. Însă, ca mecanism spiritual, citatul e o voluptate pur clasică, intelectualistă. Clasicul canonic se raportează mereu la experienţa livrescă, satisfacţia fiind de a stabili similitudini,

---

[10] Vz. G. Călinescu, *Domina bona*.

[11] Apoteoza vocaţiei apostolice este traducerea Bibliei — un monument al limbii române literare (poezia *Psalmilor* ori a *Cîntării cîntărilor* nu trebuie demonstrată) ; Galaction are calmul imens al împlinirii şi uimirea creatorului în faţa operei :

> ... Multă vreme nu-mi venea să cred că sînt în faţa unei realităţi ; luam cartea, o răsfoiam şi găseam în ea cuvintele şi ritmul poeziei mele... (*Mărturie literară*).

[12] Celelalte fiind „mistica populară" şi „conştiinţa morală" (E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, IV).

căci universul clasic apare rigid și finit, adică sistematic (tabelul lui Mendeleev e opera unui clasic, ca și filozofia lui Platon). Prin translație în ordinea estetică, „clasicul nu observă [...], el vine cu observația deja făcută. [...] El începe vizionarea fenomenului printr-o ordine morală prestabilită, el este edificat asupra categoriilor morale ale umanității. Toată plăcerea unui spirit clasic e de a nu întîlni niciodată ineditul, de a rămîne mereu în tipic" [13]. Clasicul este înțelept, intangibil : *nil novi sub sole*. Evenimentul e deci pur formal și concretul accidental al narațiunii trebuie să dezvolte teme date, verificate milenar ca esențe : existența se percepe arhetipal. Iar Galaction citează *Biblia*, fiindcă acesta e domeniul erudiției sale, după cum Creangă (un intelectual al oralității) citează și dezvoltă narativ propozițiunile tot atît de fixate ale înțelepciunii nescrise, iar Montaigne pe antici. (Pedanteria e excesul de clasicism.) Astfel golgoticul își schimbă sensul și se întoarce spre Helicon. În afara interesului literar rămîn însă divagații sentimentale în linia golgoticului duios : *Oaspeții de sub fereastra mea*, *Grădina lui Iosif din Arimateia*, *Moșneagul cu ochi albaștri*, *Spre portofoliu*, *Madona din port*, *Viteazul Jap* sînt texte de manuale școlare pentru cursul primar ori almanahuri bisericești [14].

★

Latura rezistentă a literaturii lui Galaction este narațiunea fantastică. În basmul mitologic, eroul Bellerophon, încălecînd Pegasul, ucide himera. Pegas e cal, acesta fiind mijlocul de locomoție curent ; înaripat, aripa fiind organul distinctiv al păsării, prin urmare al zborului. Himera însăși, monstru imposibil, se compune dintr-un leu și o capră egal înjumătățiți, avînd și coadă de dragon. Animalul fabulos este vasăzică o combinație a celor reale. *Ergo*, imaginația, oricît de fantastică, nu depășește imanentul decît prin proporții și amalgamări neașteptate, acceptabile totuși în logica aparte a asociației metaforice. Confundarea regnurilor și a speciilor decurge firesc și nu se poate preciza unde sfîrșește metafora și începe fantasticul : morarul vrăjitor Călifar avea „barbă sivă, sprîncene de mușchi uscat, nasul-cioc de cucuvaie". De vîrstă matusalemică, moș Călifar pactizase faustic cu necuratul și nu putea muri decît ucis. El are puteri magice : voinicul Stoicea, atingînd apa iazului fermecat, trăiește în cîteva clipe o viață de ascensiune socială, așa cum în *1001 de nopți* sultanul Eghipetului, cufundat în baia vrăjită de vizir, rătăcește șapte ani, involuînd socialmente, dar păstrînd conștiința identității cu sine (iată ideea relativității timpului). Magia aceasta e curat onirism (teo-

---

[13] G. Călinescu, *Sensul clasicismului*.

[14] Ținuta sentimental-creștină se manifestă prin iubirea față de aproape, și obiectul milei poate fi oropsitul etnic (țiganii — *Copca-Rădvanului*, *On trouve toujours un plus malheureux que soi*), social (cerșetorul — *Spre portofoliu*, *Moșneagul cu ochi albaștri*), ori biologic (florile, păsările, animalele — *Oaspeții de sub fereastra mea*, *Viteazul Jap*). *Viteazul Jap*, de pildă este istoria romanțioasă a unui cîine-picaro. Cîinele ca pretext picaresc există la Cervantes (Alecsandri muta dialogul canin în dialog monetar, compunînd *Istoria unui galbăn și a unei parale*) ; cîinii vagabonzi ai lui Jack London ilustrează ancestrale doruri de libertate și vitalism natural, cu adaosul inteligenței. Jap „sfărîma oase suculente", dar avea noțiuni etice, căci stăpînă-sa fiind „nemăritată și, după cît înțelegea cățelul Jap, [...] o femeie cu moravuri culpabile", oasele „îi păreau uneori că au în ele măduva putredă". Animalul, picaro puritan, travestește teza bunului creștin, haiduc și martir.

ria lui Hasdeu despre geneza onirică a basmului nu e deloc o inepţie). Însă este de remarcat importanţa elementului acvatic în practica magică. Primordialitate cosmică în filozofia antică, nelipsită în ritul descîntecului, apa purifică prin abluţiune sacră, săvîrşind taina iniţierii, în religia creştină. Pentru greci, simbolul cameleonismului morfologic este Proteus, zeitate marină, iar la hotarul infernal se află fluviul Styx. Eresul popular atribuie deci apei virtutea osmozei între real şi supranatural. Mustafa efendi, pasionat de disputa ideologică, dialoghează contradictoriu cu ava Pahomie, fiecare pledînd pentru unicitatea exclusivă a propriei religii. Se cere ca test divinităţii un miracol care să infirme logica circuitului apei în natură. Turcul primeşte pragmatic revelaţia, cum Toma din Scriptură, gata să asiste la materializarea arabomorfică a lui Dumnezeu :

> Cu ochii la cer, cu mîinile la piept, turcii aşteptau acum să vadă, coborînd în burnuz de omăt, pe însuşi Dumnezeu atotputernic (*Mustafa efendi ajunge Macarie Monahul*).

Chiar în epicul de pitoresc balcanic, apa fluvială capătă aspect cvasi-fantastic :

> Şi cu luna plină în dreapta noastră şi cu Soleima culcată în fundul bărcii, ne-am întors pe ţărmul românesc. Nimeni nu mai spunea nici un cuvînt ; lopeţile cădeau în apă ca în untdelemn (*Soleima*)[15].

Copca-Rădvanului se află pe rîul Olt :

> Rădvanul zbura pe cale ... Dar cînd au ajuns unde e astăzi Copca, pămîntul a pierit de sub copite cum piere gheaţa în rotocolul copcii ! şi rădvanul miresei şi alte două-trei s-au dus pe apa Oltului, în Copca-Rădvanului. Cîinele de Olt săpase pe dedesubt tot malul, cît ţine astăzi Copca ! Dar nu era întîmplare, ci lucru necurat.

Imaginea se anticipase prin viziune magică, fiindcă Safta chelăreasa, mama lui Mură, îşi înştiinţează fiul, bocindu-l de viu :

> Mămucă, mămucă [...] căci te-am văzut în rădvanul de nuntă, şi apoi pe tine şi pe ea îmbrăţişaţi şi morţi în fundul Oltului, şi pe blestemata de mine m-am văzut cu un stol de corbi pe cap ...

Vioara ţîşneşte la faţa apei, arzîndă, cîntînd şi jucînd prin „mişelia diavolului". Atunci vlădica de Rîmnic iese cu soborul preoţesc şi sfintele odoare, spre a sluji de dezlegare :

> Vioara s-a stins şi a pleznit ca un buţoi. Iar Oltul, desvrăjit, a aruncat pe mal, la lumina făcliilor creştine şi la vederea poporului adunat, pe Mură şi Oleana, îmbrăţişaţi şi morţi.

---

[15] *Soleima* e o romanţă de amor deghizată prozaic, în decor exotic levantin — tablou de serie înfăţişînd „răpirea din serai" ; Galaction reia la propriu şi cu seriozitate un subiect pe care Caragiale îl folosise vizibil, spre a-l pastişa pe Bolintineanu (*Paşa din Silistra*, 1912) : Paşa-şi scuipă-n barbă şi rînjind scrîşneşte. / Roşu e la faţă, fruntea îi păleşte, / Îşi trage hangerul, i-l înfige-n sîn, / Ea cade, — el rîde, demonul bătrîn. / „S-o luaţi de-aicea, trimiteţi-o dar, / Acelui nemernic, acelui murdar !" / Astfel îşi răzbună un paşă trădat, / Trădat mişeleşte şi dezonorat. / Gustul lui Galaction pentru pitorescul turcesc vine, pe de o parte din contactul direct cu lumea dunăreană (Pişculescu-tatăl, prototipul posibil al lui Nicolache Piua-Petri din *Papucii lui Mahmud*, era un balcanic : „povestea cu farmecul oamenilor din răsărit"), pe de altă parte din stimulente romaneşti. Admiraţia pentru literatura lui Pierre Loti e declarată : „Se ştie că marele vrăjitor al cuvîntului, maestrul visului exotic, Pierre Loti, adora Islamul şi ţinea pe musulmani drept oamenii cei mai înţelepţi şi mai cinstiţi de pe pămînt. [...] Încep să-l înţeleg pe Pierre Loti" (*La Mangalia*).

Iată un miraculos de început de lume, în care creştinismul coexistă cu elementul magic păgîn. Dumnezeu şi Satana se combat vizibil, în atmosfera de aură mistică şi basm biblic a legendelor hagiografice, apocrife : vlădica, soldat al lui Cristos, sfărîmă farmecul, cum centurionul canonizat Sf. Gheorghe ucide balaurul. Aici cadrul istoric se poate stabili, cel puţin la limita inferioară : episcopia Rîmnicului datează de la jumătatea sec. XVI. Evul-mediu românesc nu respinge atemporalitatea mitului, şi basmul se susţine. Însă în *Nuvelele fanteziste* ale lui Hoffmann, supranaturalul se interferează cu tabietul burgheziei germane de la 1800. Acolo efectul este bufon şi satiric, de o poezie stranie, pur joc al imaginaţiei. Fantasticul lui Galaction este parabiblic şi folcloric, fără interpretare cultă (afară poate de *Moara lui Călifar* — o capodoperă) ; vocaţia romantică a simbolurilor cosmice ori geologice lipseşte. Dar acest fantastic mic, de atmosferă şi tablou, rămîne esenţial la Galaction. Pagini excelente se găsesc răspîndite în proze de demonstraţie etică şi creştină. În *Dionis Grecoteiul*, Nicolachi cavalcadează fantastic ca Mihnea al lui Bolintineanu, în noaptea pluvioasă — din nou elementul acvatic, dar previzibila mutaţie magică rămîne echivoc la viziunea diluviului :

> Cîrduri de ciori goneau buimace spre adăposturile ghicite în zare. Un copac uscat stătea departe în cîmp, în atitudinea sucită a unui schilod care cere de pomană. Cu o creangă răsleţită, ca o mînă întinsă, cu trunchiul zgîrcit, ca *nişte genunchi infirmi*, cu aeru-i de milog stăruitor, acest copac stîrni mînia cerului şi o palmă înfricoşată îl risipi în ţăndări. Trăznetul se frînse asupră-i cu un zgomot asurzitor, care clătină temeliile lumii, iar ploaia căzu deodată în valuri de păcură, peste tot ce se putea vedea şi recunoaşte. Se întuneca profund şi fulgerile începură un galop fantastic, pe drumul nostru cel plin de spume şi clocote. Şi ca un *demon prigonit*, Harap şi eu *goneam-goneam*, sub galopul fulgerilor prigonitoare. [...] Căci ploua ca în nopţile Potopului, şi fulgerile se încurcau pe întinderea înecată, ca *nişte* lilieci de flacără, din zece în zece clipe şi sub aripile luminoase, scuturate brusc de întuneric, calea mea se făcea, prin apă, tot una cu cîmpia.

Contorsionarea atmosferică şi ţinuta îndrăzneţ-suspicioasă a eroului amintesc de *La hanul lui Mînjoală*.

În pădurea Cotoşmanei schimbă fantasticul acvatic în fantastic forestier. Imensitatea profundă a pădurii se învecinează cu sentimentul infinitului marin. Pădurile basmelor germane şi scandinave sînt populate de spirite, contactul muritorilor cu fiinţele transcendente, de pe „tărîmul celălalt", avînd deci loc în mediul vegetalului luxuriant şi impenetrabil; folclorul românesc ne arată ţară împădurită, cu bogăţii lignoase. Zece negustori chiaburi, încheindu-se tîrgul de la Roureni, leagă tovărăşie de întoarcere şi, după un chef sadovenesc, înnoptează într-o pădure terifiantă, care deşteaptă nelinişti :

> Fiecare avea puşca lîngă el şi mînca fără risipă de cuvinte, strecurînd priviri bănuitoare printre trunchiurile sîngeroase şi sinistre. [...] Iar crucile care sîngerau în cimitir, la para focului de sub troiţă, erau leit aceste trunchiuri de goruni, care năluceau şi se stingeau, pînă departe, în adîncul tremurător şi plin de spaime. Cîte iele, ce şoimane, cîţi tîlhari nu şi-or da coate şi nu ne-or pîndi, dincolo de unde ajunge geana focului ! ...

Un oarecine cu păr de vulpe şi trup de om, ivindu-se de după trunchi ori chiar din trunchi, tămîiază tabăra cu o mînă de mort, şi oamenii adorm „un somn necurat şi cusut la ochi cu aţă descîntată". Mantu Miu, rămas în afara perimetrului fermecat, împuşcă vrăjitorul: „Pădurea se dădu peste cap şi clocoti ca un urcior care plesneşte în foc"; o slugă isteaţă sparge vraja, învîrtind invers mîna de mort şi luînd pe cap căciula vrăjitorului. Se vădeşte că acesta nu fusese indigen (atitudini xenofobe există în folclor); purta lenjerie străină, ţinînd în tolbă o sticlă de rachiu nemţesc şi un catastif cu „slove pe care n-a putut să le citească nici un popă de pe Cerna". Îngropată lîngă defunctu-i stăpîn, mîna de mort îşi păstrează virtuţile magice: scobeşte pămîntul şi fuge — „ca un păianjen al iadului".

În fine, *Andrei hoţul* deghizează fabulos penitenţa monahală. Isprăvile tîlharului sînt baladeşti: el ucisese nouăzeci de oameni în nouăzeci de hotare. Înspăimîntîndu-se, cum juna novice Veronica din *Maica Rahila şi sora Veronica*, de viziunea supliciilor infernale, hotărăşte să se răscumpere prin schivnicie, dar mai ucide nouă duhovnici care refuzau să-l primească înarmat. Al zecelea, cuviosul Nil, îl încuie în biserică, aruncînd cheia, la sugestie divină, în heleşteu; Andrei stă uitat un veac, căci în basm ispăşirile sînt biblice, pe durata unui ev. Sorocul împlinindu-se, cheia e întoarsă lui Nil printr-o mreană pescuită [16]:

> Cu cheia trimisă înapoi de Domnul, cuviosul Nil încercă să regăsească poteca bisericii din munte. Dar brazi şi fagi crescuseră în poteca de odinioară! Cu înduioşare, Nil îşi revăzu bisericuţa, smulse bălăriile din pragu-i şi rîcîi muşchiul care ascunsese încuietoarea. Deschise uşa cu greutate şi intră înăuntru. Ce să vezi? înaintea fiecărui sfînt de pe perete era cîte o groapă de cinci-şase palme, iar în faţa Domnului şi a Maicii Domnului: două gropi, ca două morminte; şi într-una din aceasta era Andrei.

Hoţul bătuse mătăniile rînduite de canon; acum, mai şi împuşcînd el întretimp un asasin de melodramă venit în biserică spre a consuma himeneul cu victima, i se acordă absoluţiunea:

> Şi cînd [...] a primit prea curatul trup şi prea curatul sînge, Domnul, din icoana împărătească, i-a răspuns: Astăzi vei fi în rai. Iar trupul lui Andrei s-a risipit pe lespezi, oscioare şi ţărînă.

Descompunerea bruscă a mortului a cărui viaţă se lungise nenatural vine tot din fantasticul folcloric:

> O palmă îi trase Moartea lui, care se uscase de se făcuse cîrlig în chichiţă, şi căzu mort, şi îndată se şi făcu ţărînă (Ispirescu, *Tinereţe fără bătrîneţe şi viaţă fără de moarte*).

*

Se reproşează romancierului Galaction tezismul. Însă viciul stă în insuficienţa tezei. Adică în imposibilitatea lui Galaction de a concepe în simboluri total convenţionale: el are prejudecata romanului obiectiv.

[16] Iată motivul inelului lui Polycrates, cu sorgintea în Herodot; pe cale folclorică, prin *Halima* — ceea ce trimite poate la o sursă paralelă de fond străvechi indian — apare şi la Pann (cf. Paul Cornea, *Anton Pann*, Bucureşti, E.L., 1974, p. 137) şi Ispirescu. Semnificaţia imediată, desigur, diferă faţă de Herodot, dar sensul ultim ilustrează tot armonia universală.

Or, la propriu văzute, romanele sînt inacceptabile. Ceea ce ţine egal de reaua poziţie estetică şi de precaritatea tehnicii artistice. Căci „obiectivitatea" lui Flaubert înseamnă o atitudine estetică şi, mai ales, o ţinută stilistică, iar nu lipsa de *parti pris*. Nu este de conceput creaţia în afara „tezei". A crea va să zică a inculca fenomenului o semnificaţie, şi aceasta preexistă : demiurgul se reprezintă în operă. Universul interior al creaţiei e teomorf (însă teza nu intră aprioric în judecata de valoare). Avînd sensul planului imens şi patosul metafizic, Galaction ar fi fost mare romancier. Subiectele sînt în sine excelente, şi numai gustul liricizării meschine prin comentariul sentimental în datele unei tratări voit realistice le degradează ; tezismul frenetic, demonstrativ, le-ar fi salvat.

Obişnuinţa dialectică alege direct teme esenţiale. *Doctorul Taifun* se cuvenea a fi un eseu dramatizat, căci finalitatea naraţiunii este un proces ideologic, cu pledoarii şi replici : reabilitarea Evei plurivire. Dar dialogul — în veleitate, intelectual — e inadmisibil. Deschiderea filozofică a personajelor se consumă citînd şcoleşte pe Eminescu, faptă prin care savantul doctor Bobircă (inaderenţa la romanul epic se manifestă şi prin bizareria numelor), zis Taifun, şi junele Samuely îşi definesc alt orizont spiritual decît „imundul" Vasilescu-Plopu ori cinicul monden Vlad Gherasimescu. Taifun are de-a dreptul complexul luciferic :

> Vorbeşti de lucrările mele, de faima mea şi de regalitatea mea ştiinţifică ... Îţi aduci tu aminte de rugăciunea lui Hyperion, din *Luceafărul* lui Eminescu, către părintele tuturor lumilor :
>
> Reia-mi al nemuririi nimb ...
>
> [...] — Dragul meu sînt aproape trei ani de zile de cînd citesc şi iar citesc *Luceafărul* luceafărului nostru naţional !

Şi Manolaş seminariza cu domnişoara Salomeea Micaeli în Cişmigiu, după o introducere cu politeţuri de mahalagii preţioşi :

> — Mai putem întîrzia, d-ră ?
>
> — Da, domnule Manolaş.
>
> — Atunci vă fac propunerea să ne odihnim un moment pe o bancă, între aceşti trandafiri agăţători [...]. Cred că sînt *trandafirii de Şiraz*, din Scrisoarea IV-a a lui Eminescu :
>
> Şi uscat foşni mătasea pe podele, între glastre,
> Între rozele de Şiraz şi lianele albastre.
>
> Şi chiar de n-ar fi ei şi ar fi alţii de alt neam sînt foarte drăgălaşi şi cine i-a sădit aici a avut o fericită inspiraţie.
>
> [...] — D-le Manolaş, filozofia mea are logica *Luceafărului* lui Eminescu. Stoicul rămîne *nemuritor* şi *rece* etc. (*O stea în fereastra lui Manolaş*)

Doctorul Taifun e un Manolaş costumat în savant, realizat în ordinea socială, dar în acelaşi grad candid şi inapt de existenţă şi, mai ales, de ideologie ; contemplativitatea lor nu se echilibrează prin valoarea intelectuală, rămînînd doar maladivă, subvitală.

Altfel, Magdalena e absolvită chiar de evanghelie. Însă Galaction pune chestiunea greşit, transportînd-o în planul social, căci Floreal e pluriviră prin excesul temperamental ; ea este o victimă nu a societăţii, cum Sonia lui Dostoievski ori Fantine a lui Hugo, ci a fiziologiei. Ceea ce

comunitatea umană trebuie să condamne, în interesul eugeniei şi al stabilităţii matrimoniale. Involuntar, Floreal devine personaj curat caragialesc. Iat-o pe Veta în duet cu Chiriac :

> Venind în faţa profesorului şi învăluindu-l ca o flacără, i se rugă cu vocea în surdină :
>
> — Omoară-mă Bobircă ! ... Scurtează-mi zilele şi ticăloşia ! ... Dă-mi ceva să beau şi adoarme-mă pentru vecie ! ... Nu mai pot trăi.

Veta cumulează pe Miţa Baston :

> Să nu fie vreo drăcie la mijloc, că aşa cum mă vezi, mă duc de scol din somn pe primul procuror şi bem toţi ceaiul al doilea la parchet [...] I-am vîrît lui Vasilescu-Plopu între ochi ţeava revolverului : Ori mă duci la primărie, ori te duce mă-ta la cimitir.

Romanul neterminat *Roxana* e mai bun decît pare. Tînărul preot Abel Pavel vrea să fundeze un aşezămînt bisericesc pentru asistenţa săracilor şi se dedică cu fervoare de vizionar. El trebuie să-şi stimuleze enoriaşii — iată-l deci pe popa Tanda al lui Slavici mutat din emulaţia practică agrestă în misionarism civic. Spre a cîştiga bunăvoinţa — prin urmare, subscripţia — unui industriaş, preotul acceptă postul de preceptor al copiilor acestuia. Abel Pavel în casa Ceaur reproduce, pînă la un punct, pe Julien Sorel în casa de Rênal. Ascensiunea lui începe prin fascinaţia pe care o exercită asupra femeilor, atrase de aerul graţios sălbatic şi inspirat, sub care se intuieşte voluntaritate ; ca Julien Sorel, scos din subiectul predilect şi cunoştinţele care îl fac un mic fenomen domestic pentru admiraţia oaspeţilor (la acela putinţa de a recita latineşte Biblia), e stîngaci, ezitant. În fine, amîndoi iubesc pe *mater familias* (dar relaţia Abel Pavel-Roxana Ceaur se menţine inefabilă). Parohul-preceptor e sedus de aspectul sănătos la modul georgic al feminităţii :

> Doamna Roxana Ceaur părea, în faţa mea, o fată mare de la ţară, rumenă şi mlădie ca un bujor, puţin sfioasă, îngîndurată şi cumpănită de treburile casnice care nu-i permit să se dezechilibreze, franc surîzătoare, firească şi bună, fără nici un artificiu de sulimeneală, îmbrăcată în port de musceleancă.

Semănătoriştii, mai toţi de origine rurală, exaltă frumuseţea cu aspect ţărănesc — Galaction era pentru Lovinescu „un scriitor muntean sămănătorist moldovean". Ideal vorbind, sănătatea fizică garantează puritatea morală ; un ţăran autentic însă — Creangă, de pildă — apreciază femeia pragmatic, în măsura în care se face utilă gospodăriei, şi tot aşa orientalul, care, inconştient clasic, acceptă numai criteriul erotic : din Caragiale s-ar înţelege că dragostea e doar venustică, obişnuit în cvasi-matrimoniu triunghiular. Iubirea ca modalitate de contact cu absolutul e atitudinea romanticului. Modernismul baroc cultivă un ideal feminin rafinat de civilizaţie pînă la perversităţi maladive şi erudiţie specifică (*Ars amandi*), ori, dimpotrivă, deocrativ bucolic (*Aminta*, ca şi *Dafnis şi Chloe*, e opera unui poet urban).

Papucii lui Mahmud, cel mai cu pregnanţă tezist dintre romanele lui Galaction, este şi cel mai solid. În *Mustafa efendi ajunge Macarie Monahul* adevărul era creştin; aici însă se propovăduieşte înţelepciunea

lui Nathan, parabola afirmînd posibilitatea pluralității religiilor — un cosmopolitism ecumenic. (Motivul vine din Lessing, dar mai vechi la Boccacio, care se sprijinea pe *Novellino*.) Romanul e curat basm și, tot ca în basm, teza e transparentă, iar epica de-a dreptul mitologie. Amiciția dintre românul Savu Pantofaru, turcul Ibrahim și evreul Marcu va să zică o religie irenică, dincolo de dogmă. (Ortodoxismul, oricare, e intolerant, fiindcă religiile se întemeiază pe certitudinea adevărului unic, revelat legiuitorului; în planul absolut, Moise, Isus și Mahomed se exclud reciproc. Galaction devine inconștient liber-cugetător: „e voltairian fără a-și da seama [17]".) Savu Pantofaru reface o existență de mesia obscur și nemetafizic; el e un Isus trivial și, pe măsură ce personajul, „pe drumurile lui Cain, dar cu faptele lui Abel", se identifică prin suferință și seninătatea iubirii de oameni cu Isus, romanul se schimbă în evanghelie. Succesiunea epică așază o scară de gesturi memorabile, al căror sens trebuie citit simbolic, ca acumulare de miracole; încălțarea sărmanilor, salvarea vieții lui Ibrahim, împăcarea plugarilor gata să se întreucidă, scoaterea copilului din Ialomița revărsată, răscumpărarea vacii văduvei, adoptarea copiilor orfani. Moartea lui Savu e apoteotică:

> Cei doi intră în caic și oamenii lui Ibrahim îl scot la larg, în splendoarea albastră — cu minarete rigide, în cer, cu minarete tremurătoare, în apă — a Cornului de Azur...
>
> Dar toate pentru Savu își schimbă înfățișarea și toată plutirea lui pe apă — între cele două țărmuri, clădite din visteriile sultanilor din Halima și din istorie — rămîne numai o cadență ușoară, simțită vag, între două lumi, una care se topește, și alta care se deschide ... O amintire subtilă, mai mult a trupului decît a cugetului, însoțește ritmul lopeților care se afundă și ies ca din untdelemn ... A mai trecut Savu, demult, demult, prin această numărătoare astăzi stinsă, atunci toridă ... Ceva asemănător apropie depărtările și unește cele două visuri, cum s-ar uni două pîraie într-unul singur... Dar spaimele, dar cataractele de jăratic, dar corbii și zgripțorii de odinioară și corabia fantomă care-i remorca și toată furtuna urletelor răzbunătoare s-au șters în zări albastre și fericite.
>
> Savu dibuiește în jur, ca unul care nu are lumina ochilor ... [...] Din feeria Cornului de Azur, pe care Savu n-o mai vede, răsare alta, superioară, definitivă ...
>
> [...] Și Savu smulge, din sacul atîrnat de cotu-i, meșii împărătești ... Dar picioarele pe care Savu le cuprinde, strălucesc goale și străpunse de piroane! ... Și străpunse de piroane și sînt mîinele care pogoară pe capul lui Savu! ...
>
> Și deodată, dincolo — pe planul eternității — Savu înțelege totul, iar pe planul de dincoace Savu încremenește cu a mia pereche de papuci, în brațe ...

În romane, ca și în proza scurtă, Galaction a găsit de la început formula convenabilă talentului său, apoi a degradat-o din reaua poziție estetică, încît ordinea valorică e cu aproximație inversă celei cronologice. Se cuvine însă să recunoaștem har cui rămîne în istoria literară împotriva artei sale poetice.

---

[17] G. Călinescu, *Istoria literaturii române*, București, Ed. Fundațiilor, 1941, p. 604.

COPACUL-ANIMAL*

GEORGETA HORODINCĂ

Ce ar putea să reprezinte fantasticul hibrid căruia Gellu Naum i-a rezervat onoarea de a figura în titlul unui volum de versuri : *Copacul-animal*? Un organism dual care, deşi fixat ca plantele în solul matern, păstrează intactă sensibilitatea neînrădăcinaţilor pentru care tribulaţia este însăşi condiţia existenţei? Scoarţa vegetală a mai palpitat şi în alte împrejurări sub presiunea vaselor sangvine. Cînd Erysichton a ridicat securea asupra pădurii sacre a zeiţei Ceres, din trunchiul unui falnic stejar a ţîşnit sînge ca dintr-un taur înjunghiat. (Ovidiu, *Metamorfoze*, VII). Cînd fiicele soarelui, plîngîndu-l pe curajosul lor frate, Phaeton, s-au transformat în arbori, mama îndurerată a încercat să împiedice metamorfoza rupînd ramurile şi frunzele, iar din crengile rupte a început să curgă sînge ca dintr-o rană. (*Metamorfoze*, I). Cînd nimfa Daphne, urmărită de Apollo, s-a transformat în laur, Phoebus, punînd mîna pe tulpina proaspăt formată, a simţit zvîcnind inima frumoasei neînduplecate(*Metamorfoze*, I). După ce Dryope s-a transformat în lotus, tinerele ramuri au rămas încă mult timp calde ca un trup străbătut de artere (*Metamorfoze*, IX).

Metamorfozele sînt posibile datorită omogenităţii lumii pe care ne-o dezvăluie analogiile latente dintre regnuri dar ele sînt totodată o modalitate de trecere într-o formă de existenţă superioară. Părăsind casa părintească sub povara incestuoasei sale patimi, Myrrha, fiica lui Cynarus, se simte sfîşiată între frica de moarte şi sila de viaţă. Ea se adresează zeilor cu următoarea rugăminte : ,,O, dacă au vreo putere mărturisirile, îmi merit soarta şi nu mă dau înapoi în faţa tristelor chinuri. Dar, ca să nu fiu ruşine celor vii, iar moartă celor morţi, alungaţi-mă din amîndouă ţinuturile. Refuzaţi-mi şi viaţa şi moartea, schimbaţi-mă". (*Metamorfoze*, X, trad. de David Popescu). Myrrha s-a transformat în arborele de smirnă care, deşi nu mai are simţire omenească, plînge totuşi cu lacrimi de răşină. ,,Lacrimile au cinstea lor — zice Ovidiu — şi smirna picurînd din scoarţă îi păstrează moştenirea în veac." Schimbarea este, aşadar, mijlocul de a accede la o formă de existenţă care se situează între viaţă şi moarte, căci, dacă Myrrha dispare, specia vegetală la a cărei origine stă ea îi perpetuează numele şi amintirea.

---

* Fragment din studiul *Arborele de nesomn*, închinat poeziei lui Gellu Naum.

Rev. ist, teorie lit., tom. 23, nr. 4, p. 515-522, Bucureşti, 1974.

Ocupîndu-se de totemism, Claude Lévi-Strauss demonstrează că acest răspîndit fenomen de cultură atît de divers explicat este de fapt o încercare de a clasifica oamenii, grupîndu-i în categorii după modelul speciilor animale şi vegetale. Printre inspiratorii acestei idei Lévi-Strauss îl situează pe Bergson care în *Les Deux Sources de la Morale et de la Religion*, scria : „Pe cînd natura animalului pare a se concentra într-o calitate unică, s-ar spune că individualitatea lui se dizolvă într-un gen. A recunoaşte un om înseamnă a-l deosebi de alţi oameni ; a recunoaşte însă un animal înseamnă, în mod obişnuit, a-ţi da seama de specia căreia îi aparţine. Un animal oricît ar fi de concret şi de individual, apare în esenţă ca o calitate, şi de asemenea ca un gen." Lévi-Strauss adaugă : „Această percepţie imediată a genului prin indivizi e ceea ce caracterizează raportul dintre om şi animal sau plantă". (*Gîndirea sălbatică. Totemismul azi*, Edit. ştiinţifică, 1970, p. 116).

Perceperea cu prioritate, în cazul plantelor şi animalelor, a genului căruia aparţin produce o iluzie optică plină de consecinţe. Dar, înainte de a trage concluziile care se impun, trebuie să subliniem faptul că metamorfozele mitologice, într-o majoritate covîrşitoare, au în vedere destinul omului. Nu comitem nici un abuz identificînd fără reticenţe sîngele copacului animal cu sîngele omenesc. În ipostaza contradictorie de copac şi de animal, accentul stă pe opoziţia dintre fixitate şi locomoţie, ca opoziţie între seninătatea plantei şi fervoarea agitată a „dezrădăcinatului", pentru care destinul omenesc este reprezentativ într-un grad atît de înalt încît o identificare nu apare deloc neîndreptăţită. Relaţia care se stabileşte la început în spiritul nostru cu privire la copacul-animal este relaţia dintre om şi plantă, căreia i se asociază animalul de îndată ce conştiinţa omenească ocupă prim-planul scenei, căci omului i se opun în bloc toate celelalte forme de viaţă. Aşadar, genul uman distingîndu-se prin irepetabilitatea individului, regele creaţiei apare ca o fiinţă cu timp limitat, pe cînd plantele şi animalele, confundîndu-se cu specia pe care o reprezintă, apar situate sub zodia eternităţii. Dacă indivizii sînt trecători, genurile sînt eterne. Situînd deci oamenii deveniţi plante sau animale în raza unei memorii atît de îndelungate încît se confundă cu durata indefinită a unei specii, metamorfoza mitologică, departe de a însemna o regresiune pe scara existenţei, conferă, dimpotrivă, celor care o suferă, o nouă demnitate.

Copacul animal s-a născut aşadar într-o lume ale cărei atribute principale sînt omogenitatea şi tendinţa naturală spre perfectibilitate. Elementul ei constitutiv fiind *unul*, probabil focul lui Heraclit, orice transmutaţie este posibilă, dar numai într-o singură direcţie şi anume în direcţia celei mai înalte, mai pure, mai desăvîrşite forme de existenţă.

Această lume este în aceeaşi măsură lumea astrologilor, construită din cele şapte cercuri suprapuse ale celor şapte planete, lumea pitagoricienilor, supusă celor şapte încarnări şi lumea alchimiştilor, în care cele şapte metale cunoscute din antichitate reprezintă şapte trepte ale aspiraţiei naturale de a atinge perfecţiunea aurului incoruptibil. Zămislirea copacului-animal, mai bine zis transformarea animalului în copac este un proces care se desfăşoară în trepte asemeni experienţelor alchimice şi asemeni metempsihozei. Vreun Apollonios de Thyane, adică vreun filozof pitagorician, prezidează combustia materialului ordinar prin a cărui

purificare succesivă, din ce în ce mai riguroasă, se va obţine echivalentul aurului :

Fără nimic şi fără nicăieri iubisem cîteva lucruri derizorii
cînd mă năşteam îmi punea mîna pe frunte
vreun Apollonios de Thyane Pătrundeam împreună
în abisuri concrete Se elibera o chitanţă
se punea data numele Nici un cuvînt
despre ecourile acelea Toţi ştiau şi uitau
Aş fi vrut să fiu astronom popular cu chică
să mă aşez pe bulevard, să le arăt ceva contracost prin lunetă
ceva derizoriu un nasture o muscă un muc de ţigară
să-i aşez în ocean să le arăt contracost o picătură de apă
se auzeau claxoanele Marelui Derizoriu, ecourile molozului
de patru ori mă năşteam pe rînd de cinci ori
a şasea oară aş fi vrut să stau de vorbă cu tine despre repararea paltonului
(croitorul spunea că paltonul vopsit nu se poate întoarce că se cunoaşte la butoniere)
toţi ştiau şi uitau Fetiţele îşi legănau copiii de cîrpă
făceau nişte gesturi încă de pe cînd vor fi mame
Noi făceam dragoste ne ţineam cu dinţii de bara trapezului lor
Mai era problema înfiorării tehnice care trebuia rezolvată
mai era sihăstria oaselor bilanţul sedimentar al erorilor
împletirea şopîrlelor printre jgheaburi
mai era o serbare încremenită

Dar tu Cenuşereasa mea plecai acasă
şi se năştea a şaptea oară Copacul-Animal.

După unghiul din care vrem să privim, observăm că distilarea se petrece mereu pe alt plan. Fierbînd la foc potrivit în athanor materiile impure, alchimiştii înfăptuiesc *Marea Operă*, transmutarea în aur. Athanorul are însă forma inimii omeneşti, este simbolul inimii omeneşti, căci totul se petrece în natură la fel ca în corpul omului şi experienţele chimice sînt identice cu procesele care au loc în organismul nostru. Inima distilează deci, ca un athanor, la focul încins al vieţii, substanţa existenţei, extrăgînd din contingentul friabil şi meschin ţesutul veşniciei. Aceeaşi decantare are loc pe treptele metempsihozei care aduce în amintirea fetiţelor „gesturi încă de pe cînd vor fi mame", ca şi pe treptele acţiunii de refacere interioară a lumii, adică pe treptele „alchimiei intelectuale", cum ar spune André Breton. Cenuşăreasa care ascunde conturul esenţial al frumuseţii, aşa cum ascunde cenuşa strălucirea scînteii, se dă la o parte, „pleacă acasă", făcînd loc siluetei pure a miresei îndelung căutate. Din opacitatea materiei vîscoase se naşte, în sfîrşit, pe treapta a şaptea — căci orice geneză este lucrarea celor şase zile care pregătesc sărbătoarea — copacul prin a cărui scoarţă curge patetic sînge animal. Acest copac este chiar copacul artei, pe care l-a făcut celebru Paul Klee : bine înfipt în pămînt ca stejarul lui Virgiliu, cel cu rădăcinile în Tartar şi cu frunzele în azur, copacul artei distilează materia primă a solului, transformînd-o într-o substanţă nouă, celestă. E greu de recunoscut în corola vegetală pămîntul care i-a dat naştere, după cum este greu de recunoscut în strălucirea metalului nobil materia impură din care a fost extras. Copacul

lui Klee, înălțîndu-se ca orice copac pe hotar, poartă însemnele ambelor lumi, nu există decît datorită unei funciare ambiguități, care presupune plasarea unui material perisabil în raza eternității. Frunzele, care nu mai seamănă cu substanțele extrase din sol, mai au o calitate : se confundă cu veșnicia speciei, nu cad niciodată.

Alchimia cuvîntului amestecă și fierbe „ecourile molozului", țipetele Marelui Derizoriu (monstrul care vrea să acopere cu strigătele lui stridente ca niște claxoane, glasul autentic al lumii, al adevărului) și extrage din ele „altceva" : „noi spunem ce spunem și asta e totdeauna altceva". Acest „altceva" devine cu timpul nu numai țelul suprem, ci și singura scuză pentru îndoielnica operație de mestecare a materiilor imunde, operație cu care alchimistul maniac își petrece invariabil timpul, deci succesul ei un este nici pe departe întotdeauna asigurat :

Pe nesimțite altceva rămîne singurul nostru alibi
pentru îndoielnica asmuțire a peisajului
adînc săpat între oblon și cer
Un cuvînt mai frumos decît pălăria dricarului
ne bîntuie între el și el
polenul conspiră Ferestrele ne divulgă
sau se închid pentru totdeauna Începe
vizita pe sub pat frăția neagră a laptelui
începe casta de țesători maniaci cu părul subțire sau rar

Rezistențe magice pot împiedica transformarea impurităților în aur, pot asmuți împotriva alchimistului propriile lui simțuri (ferestrele), sau își pot atrage complicitatea elementului fecundat (polenul). Operația chimică de înmulțire a grăuntelui de aur strecurat printre *faeces* avea nevoie, precum se știe, de piatra filosofală, care favoriza unirea aurului cu el însuși, aflător în alte materii. În cursul experienței aurul se transforma într-o ființă vie, capabilă de procese organice ca asimilația sau procreația. Cuvîntul are de asemenea nevoie, „Între el și el", de un polen care să favorizeze nunta alchimică, să-l ajute să-și încorporeze „alimentele", să transforme, altfel spus, materiile străine, în propria lui substanță. Răuvoitorii pretind că piatra filosofală n-a fost găsită niciodată. Alchimiștii și-au continuat totuși secole de-a rîndul experiențele, fără să piardă speranța, în ciuda eșecului repetat, că vor ajunge să înfăptuiască „Marea Operă". Ceea ce din punct de vedere metafizic era demonstrat, nu putea să nu fie realizabil și în practică, trebuiau numai învinse „rezistențele" pe care le opuneau forțe necunoscute. Alchimia era o artă care nu urmărea decît înfăptuirea tendinței naturale, din diferite motive întîrziate, a metalelor de a se coace ca fructele la soare, devenind aur. Sarcina ei era aceea de a merge mai repede decît natura, dar în sensul indicat de natură : sensul perfectibilității. Natura învinge natura, pretindea un adagiu al neobositilor căutători de aur în retortă. Alchimia cuvîntului își continuă experiențele și azi. Transmutația animalului în plantă urmează aceeași lege. Arborele mintal cu gîndurile și amintirile lui este o plantă carnivoră. Făptura ambulatorie, rătăcind pe drumurile unui itinerar confuz, de îndată ce intră în zona fatală, se vede inevitabil capturată de „capă-

tul" devorant ; ea trebuie să-şi „sugrume bustul", să-şi comprime silueta pentru a putea intra sub scoarţa vegetală care, prin infuzia de sînge vegetal, se umple de patetism.

Învelişul vegetal acoperă imobilizînd făptura care exista datorită propriei sale mişcări. Suprafaţa materiei fluide prinde o coajă pe care, ca pe un bulgăre de smoală expus la temperaturi diferite, o spargi „cu toporul", „cu briceagul" sau „cu nimic". Amintirea, cu hrana ei încă palpitîndă, se retrage înăuntru, curgerea pare să continue pe dedesubt, în timp ce pe dinafară substanţa tinde să se solidifice asemeni apelor care îngheaţă, luînd forma valului efemer („ce scoarţă s-a îmbogăţit / din vehemenţa pliurilor sale".). Totuşi nu ştim bine ce se petrece în cursul unei atît de complexe metamorfoze. Pojghiţa care ia forma mişcării, prelungeşte sau anulează viaţa trecătorului val? Scoarţa vegetală, imobilă şi calmă, devine plămînul unui ritm mai stabil şi mai puternic, sau, dimpotrivă, o crustă care, în loc să reglementeze, opreşte definitiv respiraţia precipitată a fiinţei călătoare? Ambiguitatea stăruie în privinţa coajei ; ea tinde să devină o alveolă protectoare ca un cuib, dar rigidă, rămînînd totuşi „harta solubilă a unor vestigii de strigăte". Dar există oare o hartă pe care fluviul lui Heraclit continuă să curgă? Nu, există probabil numai „un punct al spiritului" din care raporturile noastre cu realitatea ne pot apărea eliberate de sensul lor catastrofic, de crisparea cu care percepem ireductibilitatea contradicţiilor : „Totul ne face să credem — scria Breton în cel de-al doilea *Manifest al suprarealismului* — că există un anume punct al spiritului de unde viaţa şi moartea, realul şi imaginarul, trecutul şi viitorul, comunicabilul şi incomunicabilul, susul şi josul încetează să mai fie percepute în mod contradictoriu".

Ambiţia majoră a suprarealiştilor era aceea de a realiza prin artă suprema şi perpetua tensiune a spiritului care să deschidă calea acţiunii. Poezia trebuia să preceadă acţiunea, să fie acţiune. Simpatia suprarealiştilor pentru revoluţie şi studiul materialismului dialectic a cărui liberă interpretare părea să confirme punct cu punct propria lor viziune despre realitate ca faţadă ternă a unei suprarealităţi mult mai bogate şi mai favorabile spiritului creator, au avut desigur de jucat un rol şi în formarea concepţiei lor estetice, care prevedea o permanentă înnoire a mijloacelor poetice, o artă în continuă efervescenţă revoluţionară, o „frumuseţe convulsivă", niciodată încremenită. Nu mai este de mult o noutate însă constatarea că estetica suprarealistă nu a putut fi respectată în practică aidoma. Dicteul automat, care năzuia să surprindă mişcarea autentică, necontrafăcută, neraţionalizată, a spiritului, nu a dat, precum se ştie, valori remarcabile şi nici nu putea da, automatismul fiind tocmai contrariul libertăţii, adică expresia celei mai leneşe, mai rutiniere forme de gîndire. Dar nici un poet nu şi-a respectat ad litteram în practică principiile estetice. Mult mai interesant este de urmărit cum s-au transfigurat în procesul creator filoanele doctrinare ale suprarealismului şi cum s-au dezvoltat într-o realitate poetică inedită care operează o deschidere nouă asupra realităţii.

Frumuseţea convulsivă, harta solubilă, copacul-animal, nu este greu de observat, reunesc într-o unitate concepută ca posibilă, opoziţii în realitate ireductibile. Aplanarea lor devine realizabilă într-o zonă specială, într-un spaţiu imaginar, situat la intersecţia lor, spaţiu pe care poe-

zia are tocmai sarcina de a-l crea. Desigur, printr-o iluzie optică, printr-o convenţie literară care să fie cît mai puţin resimţită ca atare. Procedînd cu oarecare atenţie, putem deosebi în cele mai multe din poeziile lui Gellu Naum două planuri suprapuse şi transparente. Imaginile orînduite în două serii paralele ne apar totuşi interferate. Cum noi vedem planul inferior prin transparenţa celui de deasupra, se naşte impresia că o permanentă transfuzie se produce de jos în sus, că elemente concrete, uzuale tind să urce necontenit în planul superior al poeziei. Să luăm un exemplu :

La adăpostul unor măcinări egale
ceva mai încolo un om clădeşte Odăi şi Antreu
şi eu spun Bettina (fireşte un nume fictiv) te rog adu-mi ceaiul
recurg la tine pentru serviciul acesta colegial
în cercul meu cu centrul pretutindeni bate vîntul
îmi clatină părţile cele mai gotice s-ar putea să răcesc
recurg la tine Bettina Înalţă pavoazul
în dimineaţa asta mă simt definitiv compromis
în dimineaţa asta m-am trezit iar pohet
undeva pe o farfurie cu flori lîngă sobă în coşul cu lemne
ceva mai încolo omul acela clădeşte grăbit Cărămizile n-au încotro se uită la el
se aşează la rînd fac un zid şi încă un zid
se uită la el cără-
mizile Ridică din umeri în cercul meu
şi eu tre să văd tre să mă întri tre să mă cla
şi omul se uită la mine se face că nu vede cum se uită la el cără-
mizile omul se uită la mine şi face un zid şi încă un zid
în cercul meu cu centrul pretutindeni
se face că nu face şi cără-
mizile se uită la mine
şi eu mă uit la ele cum se uită la el cum se uită la mine
Recurg la tine Bettina te rog să mă înţelegi să mă speli pe ochi
sînt
pohet
scriu fii atentă cu picsul
mă iscălesc pe texte amintire din ziua cutare şi cutare
Ceva mai încolo omul acela mai face un zid
Clădeşte în el se închide în el şi geme
eu fii atentă trebuie să-l scot
fiindcă mă strigă afară din cercul meu
şi eu te ador fii atentă
recurg la tine Bettina fiindcă mă cunoşti de copil dintre cele
două
războaie
am supt amîndoi la aceleaşi ziduri s-au dărîmat peste amîndoi aceleaşi
mame
plecam Bettina la vînătoare de şoimi la pescuit pe coline cu tine
şi oamenii se uitau la noi din ziduri plecau cu noi de mînă liberi
se regăseau o clipă două
apoi se refuzau furioşi se reclădeau ceva mai încolo furioşi
se reclădeau, fii atentă cu picsul, ca să nu se mai recunoască

și eu te ador în dimineața asta sînt pohet din copilărie și melanc
recurg la tine prin zid iscălește-mă pune numărul
buletinului
sărută-mi fotografia din zid adu-mi cămașa e vînt.

Cele două planuri apar aici clar conturate. Planul inferior este planul utilitarismului obtuz care se zăvorește în adevărate închisori spirituale (omul care construiește un zid și încă un zid); planul superior este planul unei largi deschideri către o realitate esențială, planul aspirației poetice, desemnat printr-o imagine pascaliană: „cercul meu cu centrul pretutindeni". Deși planurile sînt perfect separate, imagini care prin natura lor ar trebui să fie incluse în prima serie sar necontenit în cel de-al doilea circuit (afară de cazul cînd vrem să le considerăm elemente din planul superior, „căzute" la nivelul celor de jos). Chiar de la început, planul poeziei este invadat de gesturi domestice, de automatisme verbale și de expresii curente, semne evidente ale unei decăderi pe care o consfințește „numele fictiv", Bettina, atribuit poeziei însăși, pentru a o racorda la lipsa de înălțime. Cuvintele suferă și ele din pricina ciocnirii dintre planuri, se rup, se sparg ca niște cărămizi care ți-au căzut din mîini. („și eu tre să mă între tre să mă cla"), uneltele poetice și-au pierdut orice reflex spiritual („scriu, fii atentă, cu picsul"), iar produsele artei nu depășesc valoarea albumelor de familie („mă iscălesc pe texte amintire din ziua cutare și cutare"). Totuși, brusc, planul se înalță, lăsîndu-ne să vedem prin transparența lui hărnicia obtuză la lucru („ceva mai încolo omul acela mai face un zid / clădește în el, se închide și geme"), recade imediat în automatismele curente („fii atentă") și capătă iar înălțime, exprimînd clar conștiința misiunii poetice („trebuie să-l scot/fiindcă mă strigă afară din cercul meu"). O mișcare ondulatorie se instaurează astfel în poezie, pierzîndu-se încet către sfîrșitul ei, ca un val în nisip: în nisipul zilnic care o invadase la început. Această mișcare, cititorul o percepe clar sub crusta transparentă a poeziei, care nu poate fi decît o crustă imobilă ca o scoarță vegetală. Este mișcarea unei experiențe alchimice care întîmpină „rezistențe", este mișcarea prin care se realizează transmutația animalului în copac și se menține tensiunea orientării către faimosul „punct al spiritului", aurul alchimiei verbale, poezia. S-ar părea că viața nu are decît un singur rost: acela de a furniza materia primă care prin decantări succesive atinge perfecțiunea, starea de poezie. Totuși lumea suprarealiștilor nu este făcută ca lumea lui Mallarmé cu scopul de a ajunge o carte, Cartea prin excelență. Nu, lumea este pentru ei un proces natural spre desăvîrșire, proces care trebuie grăbit prin realizarea diferitelor metamorfoze. Folosind din plin limbajul alchimiștilor, Paul Păun, care împreună cu Gellu Naum și Virgil Teodorescu reprezenta suprarealismul românesc în forma lui cea mai exigentă, scria în *Les Esprits Animaux*: „Le temps viendra où tout sera or et amour. Car toute transmutation est possible, là où ne sont que les cases d'un seul air; il ne s'agit que de flamber capricieusement quelques parois et de passer les bras à travers elles, pour faire l'amour avec l'oiseau des montagnes". (*Infra-noir*, 1947, p. 4). Lumea va deveni, așadar, ceea ce prevede poezia, care nu este decît un mod anticipativ de existență superior organizată. Spre această modalitate poetică de existență, eliberată de „rezistențele" forțelor ob-

scure aflate în afara omului cît şi în el însuşi, trebuie să tindă tribulaţia animalului pentru a căpăta liniştea fremătătoare a copacilor. Starea poetică este de aceea tot atît de bine realizabilă prin poezie cît şi prin rigoare morală. Una fără cealaltă sînt chiar de neconceput : rigoarea morală nu este decît o stare de înaltă poezie, poezia este o înaltă rigoare morală. În anii grei ai celui de-al doilea război mondial, foarte mulţi suprarealişti au făcut din plin dovada nezdruncinatei lor credinţe în inseparabilitatea poeziei de cauza luptei pentru libertate şi democraţie. Interpretarea poetică, oarecum liberă şi plină de fantezie, a materialismului istoric nu i-a împiedicat să se numere printre antifasciştii cei mai intransigenţi, să lupte cu curaj pentru cauza revoluţiei şi să furnizeze lagărelor naziste de exterminare victime dintre cele mai ilustre. Valorificînd sugestiile poetice ale unei tradiţii care coboară pînă în Antichitate, pentru a trece apoi prin retorta celor care au încercat pînă în zorii Renaşterii să înfăptuiască „Marea Operă" (reluată pe alt plan în *L'Alchimie du verbe* a lui Rimbaud), luminînd prin lecturi incandescente opera lui Gérard de Nervel şi Lautréamont, suprarealiştii şi-au format o viziune proprie despre legea mişcării şi a perfectibilităţii lumii, cu alte cuvinte, despre inevitabilitatea procesului revoluţionar, o viziune care a dat poeziei de avangardă rădăcini mai puternice decît se crede în facultăţile istorice ale omenirii de a concepe în chip simbolic propria ei soartă. La Gellu Naum, unul dintre simbolurile cele mai pregnante care colectează infinite sugestii, aşa cum ne-am străduit să demonstrăm, este copacul-animal, a cărui natură dublă o putem descoperi în construcţia tuturor poeziilor. Căci tehnica poetului este o manieră proprie de valorificare a sugestiilor suprarealismului : ne arată în acelaşi timp două planuri : realitatea măruntă, fadă, automatizată, pe de o parte, realitatea esenţială, necesară, eternă (numiţi-o suprarealitate, dacă vreţi) pe de altă parte. Deci tranzitoriul sfîşietor care este viaţa, pe de o parte, eternitatea senină care este arta, pe de altă parte : tribulaţia animalului şi imobilitatea plantei. Numai că imobilitatea vegetală exprimă adevărata mişcare — în 1945, poetul vorbea de „violenţa arborilor care ţine pămîntul pe loc" — iar agitaţia sterilă a animalului se identifică mai degrabă nemişcării, orbirii, somnului sau morţii, căci „la vraie vie est ailleurs" spune Rimbaud. „L'existence est ailleurs" repetă Breton.

Adevăratul sînge animal este acela care curge prin scoarţa copacului, adevărata crustă sufocantă este aceea care înlesneşte mişcarea aparentă a animalului. Categoriile trebuie gîndite invers : fenixul are o natură vegetală, animalul trebuie să se preschimbe în copac ca să poată umbla.

ASPECTE ALE REALISMULUI LITERATURII CONTEMPORANE
— DESTINUL EROULUI TÎNĂR —

ADRIANA MITESCU

Dincolo de limita cronologică, istorică şi social-politică a datei de 23 August 1944, vorbind despre literatura română contemporană privită din perspectiva celor trei decenii, trebuie să ne întrebăm : 1) cînd această literatură devine conştientă de mesajul ei militant şi realist şi totodată 2) ce creaţie anume marchează o mutaţie etică, ideologică, estetică a viziunii proiectate asupra lumii şi omului. Una din căile afirmării conştiinţei de sine a literaturii contemporane, şi mă gîndesc la conştiinţa semnificaţiei şi noutăţii ei, cred că este articularea polemică a creaţiei de după Eliberare, care se confruntă pe toate planurile cu literatura antebelică. Acest sens polemic prezent la nivelul operei individuale a scriitorului, dar şi la nivelul tematicii inaugurată de noua orientare a romanului este semnul unei dinamici interioare a literaturii, care traversează o perioadă de matură înţelegere a responsabilităţii sociale şi istorice a creaţiei artistice. Condiţiile războiului antihitlerist, creşterea spiritului militant democratic şi umanist, de asemenea politica de atragere a intelectualilor şi scriitorilor cu mult prestigiu în epocă, ca şi organizarea acelor largi dezbateri polemice pe tema „crizei" culturii româneşti sau a „turnului de fildeş" — toate acestea au constituit în anii următori Eliberării un climat contradictoriu care impunea cu stringenţă adoptarea deschisă a unei atitudini de conştiinţă. Să reţinem, de asemenea, că diversele dezbateri literar-artistice însemnau de fapt formularea unei adeziuni politice, răspunderea ideologică implicată fiecărui cuvînt al scriitorului fiind o realitate imediată şi nu un principiu teoretic. Felul în care avea să fie rezolvată multitudinea întrebărilor pe care le ridica viaţa, transformările sociale şi modalitatea participării active a literaturii la aceste schimbări ale istoriei, felul în care scriitorii aveau să trăiască şi să-şi răspundă ei înşişi la aceste întrebări cruciale, devenea hotărîtor pentru destinul literaturii contemporane. Diferenţierea generaţiilor apare tocmai în acest punct nodal al dezbaterilor literare. Iată, Marin Preda, meditînd asupra tendinţelor evoluţiei literaturii postbelice face cîteva aprecieri în legătură cu momentul dinainte şi după 1948, moment dificil datorită diversităţii atitudinilor şi a sensurilor ce trebuiau extrase, în perspectiva efectelor şi a dezvoltării ulterioare a literaturii socialiste. „Pe vremea aceea ţineam ceva mai multe şedinţe decît acum, erau multe probleme noi care asediau turnul nostru de fildeş şi mulţi se rătăceau în ele, mai ales scriitorii din vechea generaţie,

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 4, p. 523—530, Bucureşti, 1974.

care încercau să le rezolve după metodele lor perimate" —, notează Marin Preda într-o fișă confesională, *Contribuție de istorie literară*. Și-și continuă reflecțiile, evocînd figura uitată a scriitorului Petre Dragoș care, în acei ani, prin literatura care o făcea și prin cuvîntul său, simțea pulsul ritmic al noii literaturi, chiar dacă aceasta nu se plămădise încă, deși ea exista în conștiințele unei generații de debutanți de atunci: „Știa în puține cuvinte, și chiar sărace, să-ți inculce în așa fel o idee încît să-ți fie rușine că n-ai descoperit-o singur, sugerîndu-ți totodată că dezbaterea la care asistă el de cîteva minute de cînd a intrat are în ea ceva steril, prin vanitatea participanților de a rezolva problemele literaturii în afara realității, care ne aștepta de fapt afară, plină de simboluri mari. Ce discutam noi acolo? ne întreba el, și adăuga: chiar în ziua aceea între Agnita și Botorca se perforase ultimul metru de tunel care îi mai despărțea pe brigadieri să se întîlnească. Trebuia să ne ducem acolo, erau clipe mari, pe care n-aveam să le mai întîlnim în istorie. Ce stam acolo închiși între niște ziduri?! Literatura trebuie să descrie viața, și viața nu e printre fum de țigări și scaunele pe care le rodeam de atîta stat ..." [1].

Iată, cum în noul context al istoriei și societății, debutanții din jurul lui 1948 încep să gîndească îngemănarea profundă dintre literatură și realitate, aceasta fiind mai patetică, mai eroică și mai poetică decît literatura însăși și, evident, se avea în vedere etalonul artistic al literaturii interbelice. Să reținem și acest specific al începuturilor literaturii socialiste, care se întretaie nu numai cu întrebările vieții sociale dar și cu modalitățile reflectării artistice a realității moștenite. Literatura interbelică venea cu prestigiul copleșitor al consacrării unor experiențe și viziunii fundamentale asupra lumii satului, asupra întrepătrunderii sociale dintre aristocrație și burghezie, în sfîrșit, asupra condiției intelectualului. Scriitori ca L. Rebreanu, Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, G. Călinescu, Cezar Petrescu erau modele și în privința problematicii operei lor, dar și a modalității discursului epic și tehnicii romanului.

Fără îndoială, conștiința literaturii contemporane s-a născut prin sensul polemicii sale, nu numai ideologice dar și al adevărului artistic pus în circulație de literatura antebelică. Pentru că, de fapt, tema unei opere de artă care să constituie și o mutație inovatoare nu poate fi numai noul adevăr social integrat literaturii, sau documentul brut al realității imediate. Atunci ar trebui să spunem că noua literatură își justifică semnificația schimbată numai pentru că ar vorbi de brigăzi muncitorești sau țărani porniți pe drumul colectivizării. Desigur, subiectul ca atare își are semnificația lui, dar, cînd vorbim de conștiința unei cotituri istorice a literaturii ne gîndim nu atît la teoria sau documentarea făcută în realitate ci la diagnosticul meditativ proiectat asupra acestei realități, la noul mit al civilizației prezentului, care rezumă esența mecanismului social al noului moment istoric. Cadențele existenței nu pot fi decupate ca atare și introduse în literatură, ele converg într-un șuvoi de semnificații descoperite de scriitor, care construiește imaginea artistică, polivalentă, ce dă sens și valoare realității istorice. Așa, bunăoară, *Un om între oameni*, de Camil Petrescu, *Nicoară Potcoavă* de Mihail Sadoveanu, *Desculț* de

[1] Marin Preda, *Imposibila întoarcere*, Edit. Cartea Românească, 1973, București, p. 222–223.

Zaharia Stancu, *Moromeții* I de Marin Preda, *Groapa* de Eugen Barbu, *Străinul* de Titus Popovici — dincolo de deosebirile dintre generații și de experiența personală a scriitorilor respectivi —, sînt produsul unui efort de introspecție analitică și polemică. Aceasta angrenează, fie redimensionarea critică a propriei creații și a propriilor soluții etice oferite în operele anterioare, ca în cazul lui Camil Petrescu sau Mihail Sadoveanu, fie creația impulsionată de o polemică latentă cu miturile romanului interbelic, ex. : Zaharia Stancu, Marin Preda, Eugen Barbu, Titus Popovici. Astfel, romanul țărănesc, romanul de mediu, al periferiei sau romanul muncitoresc sînt construite ca o replică, sensul lor și atitudinea conștientă a scriitorului depășind ficțiunea propriu-zisă. Din multitudinea tendințelor polemice apărute la nivelul stilului sau tehnicii romanului sau la acela al problematicii sociale și umane, imaginea-destin descoperită de scriitorii literaturii postbelice, și care formulează, de fapt, noul mit al societății în curs de constituire ni se pare a fi destinul eroului tînăr. Într-un fel, aderența la această imagine a eroului tînăr este determinată de motivările interioare ale generației care debutează în jurul anului 1948 sau îndată după aceea, ea fiind totodată simbolică din perspectiva formării modului de viață și gîndire socialist. Interesant de observat că Zaharia Stancu, reprezentant al generației mature, de fapt debutează ca romancier tot în 1948 cu ciclul *Desculț*, încercările sale anterioare fiind neînsemnate, ca, de pildă, *Oameni cu joben*, sau interesînd pe istoricul literar, de pildă, *Taifun*, unde apar obsesiile din copilărie ale picioarelor desculțe ce vor declanșa amestecul de ficțiune și memorialistică din *Desculț*. Acest vast ciclu romanesc este o epopee a eroului tînăr, a lui Darie, înzestrat cu memoria vie a experienței istorice a țăranilor din care se trage și cu propria experiență dobîndită de-a lungul vieții sale traversată de evenimentele politice și sociale — răscoala din 1907, primul război mondial, începuturile modernizării capitaliste a țării, ascensiunea fascismului, al doilea război mondial, transformările revoluționare socialiste după 1944. De la un roman la altul, Darie apare ca o conștiință martoră, tinerețea sa fiind promisiunea încleștărilor dramatice ale istoriei. Dar, dacă la Zaharia Stancu eroul tînăr apare mai mult ca un pretext, tehnica însăși a romanelor amintind de aceea a unui picaro care vede și cunoaște cele mai diverse medii sociale, la scriitorii tineri, această imagine-destin se naște din însăși experiența lor de viață. *Străinul* de Titus Popovici, bunăoară, este romanul unui tînăr care, deși elev, simte povara morală a compromisului cu societatea dictatorială și își exprimă într-o teză școlară protestul împotriva războiul fascist. Este un gest existențial care rezumă destinul intelectualului tînăr a cărui condiție de vîrstă, de idealuri și conștiință deschidea o contradicție irevocabilă cu barbaria fascismului. Această experiență mereu lărgită a tînărului care cunoaște satul, orașul, frontul, luptele decisive de după 23 August și apropierea de partid au efect dublu. Frămîntările interioare ale lui Andrei Sabin care-și caută un sens vieții, pentru „a nu trăi oricum", își găsesc răspunsul în profundele transformări ale societății, ea însăși năzuind să dea valoare socială idealului de demnitate umană. Tinerețea neliniștită și protestatară a eroului premerge fresca unei lumi care respiră răsturnările înnoitoare.

Așadar, o literatură devine conștientă de mesajul ei schimbat cînd scriitorii *presimt* epoca și-i dăruiesc mitul ei, viziunea ei esențială. Și

Zaharia Stancu şi Titus Popovici au avut intuiţia acestei epoci, devenind, în perspectiva viitorului, purtătorii ei de cuvînt. Şi *Desculţ* şi *Străinul* au creat un stil de viaţă, de a vorbi, de a simţi. În ceea ce priveşte pe Marin Preda (problematica operei lui Eugen Barbu depăşind cu mult subiectul restrîns al acestor note), la el destinul eroului tînăr este o experienţă care tinde spre semnificaţia unui stil de a fi. Trecerea de la inocenţa copilăriei (*Moromeţii I*) la crizele de cunoaştere şi autodescoperire a *eului* tînăr (*Moromeţii II*), şi apoi căutarea căilor de integrare în realitate şi în istorie (*Intrusul*, *Marele singuratic*) — formează o înlănţuire concentrică a problematicii eroului tînăr.

★

Într-adevăr, se pare că experienţa care reuşeşte cel mai bine scriitorului Marin Preda este aceea a tînărului, aceasta fiind şi experienţa de viaţă cea mai temeincă pe care o cunoaşte autorul. O asemenea experienţă constituie şi modalitatea intimă a creaţiei şi gîndirii romancierului, căci, iată o mărturisire ce trebuie reţinută : „un scriitor nu poate cunoaşte decît o singură viaţă, un singur destin, destinul unei clase sau al unei categorii sociale mai restrînse. Încercarea lui de a afla mai multe, dincolo de ceea ce a trăit şi a cunoscut, este, cred eu, foarte riscantă". Iar în legătură cu propria sa experienţă notează acest amănunt : „Eu nu mă gîndesc niciodată decît la ceea ce am cunoscut şi la ceea ce am trăit direct. Consider că numai asta are valoare. Ceea ce au trăit alţii are valoare numai pentru ei". De fapt, cînd vorbim de experienţa scriitorului, pe care o transpune în opera sa, nu înţelegem numaidecît o sumă de fapte şi întîmplări prin care a trecut sau la care a asistat în familie sau în sat, la şcoală etc. Experienţa scriitorului înseamnă desprinderea sensului de adevăr al vieţii şi al sufletului uman. Faptele pot fi imaginate, dar experienţa de viaţă se sedimentează prin trăire personală şi prin profunde observaţii psihologice. Oamenii sînt nestatornici şi imprevizibili în reacţiile lor, dar scriitorul îşi aduce personajele la o imperceptibilă statornicie şi echilibru psihic care le motivează gesturile şi sentimentele. Le dă astfel un destin care-i desprinde din mişcarea neîntreruptă a vieţii cotidiene. Liniile de forţă ale acestui destin al ficţiunii se regăsesc în coeziunea gîndirii, a normelor etice şi a înţelegerii vieţii specifică scriitorului şi mediului familial şi ţărănesc în care s-a format, acesta fiind la rîndul său organic structurat. Marin Preda are această dotare profesionistă a scriitorului de a-şi crea o matcă închisă, fixă, impenetrabilă de experienţă, ca un constant tezaur de referinţă, de argumentare şi justificare a vieţii şi valorilor ei. S-ar putea spune aşadar că experienţa fundamentală a lui Marin Preda este experienţa filială, înăuntrul microcosmosului social al modestei proprietăţi agricole, conservatoare dar şi fragilă, din perspectiva pătrunderii capitalismului în agricultură. Iată observaţiile semnificative ale autorului în legătură cu experienţa sa de cunoaştere a clasei ţărăneşti : „Nu mă gîndesc decît la tatăl meu şi la felul cum şi-a sfîrşit viaţa în zilele noastre. După el, pentru mine nu mai e nimic. Dacă după el urmează, în lumea lui, o tragedie sau o tragicomedie, asta este o întrebare la care trebuie să răspundă alţii, cei care au trăit acest „după" la faţa locului, acolo unde există mirese tinere cu miri tineri. Dintre ei trebuie să iasă

scriitorul care să le cînte viaţa, să le înfăţişeze obiceiurile" [2]. Experienţa problematică a scriitorului este astfel limitată social-istoric. Dar mai este şi un alt aspect al acestei limitări, de care Marin Preda este conştient, ca şi cum experienţa scriitorului ar fi circumscrisă la izvorul pur al inocenţei şi spontaneităţii copilăriei. Timpul acesteia era timpul unei contemplaţii vii, curioase, neostenite, a vieţii, a oamenilor, a animalelor şi a naturii. Maturitatea vine odată cu pierderea acestui sentiment gratuit al *trăirii*. „Se iveşte din nou problema pusă de atîtea ori" — nota în jurnalul său Cesare Pavese — nu-ţi dai seama că trăieşti deoarece cauţi tema cea nouă şi treci peste zile şi peste lucruri năuc. Cînd vei fi reînceput să scrii, te vei gîndi numai la scris. Atunci, cînd mai trăieşti? cînd mai atingi fondul lucrurilor? Eşti mereu distras de munca ta. Vei ajunge la capătul zilelor tale fără să-ţi dai seama de asta. Iată de ce copilăria şi tinereţea sînt sursa eternă : atunci nu aveai nimic de îndeplinit şi vedeai viaţa în mod dezinteresat".

Copilăria şi prima tinereţe constituie experienţa fundamentală în măsura în care acum se sedimentează coerenţa unei viziuni asupra lumii. Marin Preda nu face parte dintre scriitorii care exaltă evazionismul artificial al copilăriei, preţuind în aceasta tocmai valorile ei de descoperire proaspătă a vieţii, de uimire şi încîntare în faţa miracolului existenţei. Contemplarea vieţii, acea stare naturală „de a nu face nimic", dar de fapt de a trăi senzorial şi fericit este specifică vîrstei copiilor. Este o stare „miraculoasă", pe care omul matur o pierde, dar scriitorul parcă ar vrea să-şi recupereze copilăria cu clarviziunea disociaţiei mature ; „(copiii) pot trăi fără să muncească şi totuşi să fie veşnic uimiţi şi încîntaţi de tot ce văd şi de tot ce aud. Punîndu-mi-se întrebarea dacă există, pentru om, o viziune a paradisului, m-am gîndit în cele din urmă la copii şi aş spune că ei sînt cei care ne pot da răspunsul. Doar ei văd paradisul. Sigur că la noi, la oamenii maturi, există ispita de a socoti ca pe o stare inferioară acest fel de a fi şi de a gîndi al copiilor. Dar pe măsură ce trec anii, ne întrebăm cu tot mai multă insistenţă cum am putea reface starea paradisiacă, firește adaptînd-o la condiţiile vieţii noastre de oameni maturi care trebuie să luptăm şi să ne asigurăm mijloacele de trai. Se poate pune problema în acest fel?" [3]. Firește, nu se poate pune întocmai, deoarece spiritul analitic şi disociativ al maturităţii este la antipodul trăirii şi experienţei spontane a copilăriei, elibertată de problema materială cotidiană, pentru a ne dedica exclusiv „descoperirii" şi „cunoaşterii" lumii. Desigur, este vorba însă de recuperarea conştientă a valorilor copilăriei şi transformarea lor în teme de meditaţie poetică. Deşi latent, o asemenea preocupare există la Marin Preda, totuşi evenimentele copilăriei nu au căpătat o amploare extinsă, problematica romanelor sale neîngăduind, eventual, decît o tratare cam în trecere. Un nou orizont asupra vieţii şi oamenilor ar putea promite nu frecvenţa diverselor scene cu copii şi tineri, ci efortul de a desprinde semnificaţia existenţială a copilăriei. Iată o mărturie-manifest a autorului : „Nu consider că violenţa, păcatul, conştiinţa păcatului, duplicitatea (cu corolarele ei : dezgustul, scepticis-

[2] Marin Preda, *Convorbiri* cu Florin Mugur, Editura Albatros, Bucureşti, p. 210.
[3] *Ibid.*, pp. 239.

mul) sînt forme ale existenței, superioare celor pe care ar putea să li le opună starea paradisiacă pe care am prelua-o de la copii ... "[4].

Scriitorul enumeră principalele forme ale existenței propuse de romanul secolului al XIX-lea și al XX-lea, de la Dostoievski și Faulkner la Camus și Sartre, cărora le adaugă „starea paradisiacă" a copilăriei înțeleasă ca meditație asupra vieții. Să observăm că în romanul secolului al XIX-lea care punea accentul pe desfășurare istorică, pe evoluția și transformarea personajului, copilăria era privită ca o etapă, un moment pregătitor și decisiv, ca un *Bildungsroman*. În secolul următor, copilăria nu mai interesează sub aspectul ciclurilor devenirii umane, în perspectiva evoluției mature, fiind prețuită în sine, pentru valoarea simbolică. Copilăria este o situație existențială, contemplată în esența sa statică. Pentru Saint-Exupéry, de pildă, copilăria este o morală și o metafizică, o modalitate de protest împotriva civilizației secolului al XX-lea care falsifică relațiile omului cu lumea. *Micul Prinț*, sau romanul postum *Citadela*, ca și *Scrisorile* sale degajă o filozofie asupra orașului, asupra sufletului uman, asupra ordinii și acțiunii vieții, asupra „umanismului" modern care surpă în vid tradiția de obiceiuri și bunuri sufletești. Avînd formații și orientări diferite, scriitorii francezi de după război, un Raymond Quenau în *Zazie dans le métro*, Jacques Prévert, Pierre Emmanuel au nostalgia copilăriei ca teritoriu unic: „On est de son enfance comme d'un pays", așa cum spunea Saint-Exupéry. Tot o formă de protest în fața societății moderne care constrînge, sufocă și distruge inocența privită în contrast cu fauna rapace a capitalismului o constituie și romanele *Innocents de Paris*, *C'est Mozart qu'on assassine*, *Chiens perdus sans collier* de Gilbert Cesbron. Văzînd în așa-zișii „oameni mari" niște copii deghizați, autorul insistă asupra apărării „sufletului intact", proiectat ca un ochi magic asupra lumii. Pentru Cesare Pavese hotarul dintre copilărie și maturitate se complică prin perspectiva socială a trecerii de la sat spre oraș, comparațiile vîrstei avînd o acută încărcătură morală. Scriitorul e sensibil tocmai la acel moment incert al fascinației viitorului ce-l stăpînește pe copilul plecînd din sat, viitor ce devine trecut pentru luciditatea retrospectivă a maturului: „Ciudat moment în care (treisprezece sau doisprezece ani) te îndepărtai de sat, întrevedeai lumea, o porneai pe aripa fanteziei (aventuri, orașe, ritmuri emfatice, necunoscut) și nu știai că începea o lungă călătorie care, străbătînd orașe, aventuri, nume, extazuri, lumi necunoscute, te-ar fi făcut să descoperi *cît de bogat este tot acel viitor*, tocmai acel moment al despărțirii — moment în care erai mai mult sat decît lume — să privești în urmă. Asta din pricină că acum lumea, viitorul le ai în tine ca trecut, ca experiență, ca tehnică, iar eternul și bogatul mister se dovedește a fi tocmai acel tu infantil pe care n-ai avut timp să-l posezi. Totul este în copilărie, chiar și fascinația care va fi viitor, care numai atunci se simte ca un șoc miraculos" (13 februarie 1949). Pentru Pavese copilăria și adolescența sînt un simbol care exprimă disponibilitatea vîrstei tinere solicitată de multitudinea experiențelor posibile.

Eroii lui Marin Preda, și mă gîndesc la Niculae din *Moromeții* (*II*) și *Marele singuratic* sau la Călin Surupăceanu din *Intrusul*, cunosc și ei

---

[4] *Ibid.*, p. 240.

această nerăbdare a unei lungi călătorii care-i desparte de trecut, de sat, de o inconștiență primară care i-ar fi ținut în loc într-o stare de nemișcare, în izolare, fără orizontul marei experiențe a vieții. Liber ca o pasăre, Călin intră de fapt în plină viață în timp ce călătorește cu inginerul Dan spre noul oraș din Moldova ce avea să se construiască. Nu e cuprins de o exaltare fantezistă, ci e conștient că se află la o răspîntie a propriei lui ființe, dar și a societății, căci „simțea că lumea se schimbă" și era nerăbdător să plece spre acea lume care nu exista încă: „acolo e ce e, acolo e totul, dacă nu te duci acolo ești pe dinafară și pe dinafară o să rămîi toată viața". Era cuprins de o imensă fericire — „Ce se întîmplase? Începea viața mea? În orice caz era, ca și cînd ar fi deschis pentru întîia oară ochii" — dar se simțea în același timp smuls din ceva care n-avea să se mai întoarcă. Era lumea copilăriei și era totodată lumea mică și săracă a tatălui, a fratelui și a meșterului său, de care se rupea îndreptîndu-se, cu veselia și credința că totul e bine, „spre oamenii unei noi autorități", reprezentanții unei noi condiții de existență umană. Inginerul Dan care îl aduce pe băiat pe șantierul noului oraș de la poalele muntelui este tocmai omul unei noi discipline și a unei noi filozofii practice; „Noi ne creem pe noi" — spune inginerul, lăsînd să se înțeleagă că înălțarea din temelii a orașului înseamnă intrarea în viața socială a unei noi generații de oameni și a unei noi matrice de colectivitate, înseamnă crearea unui nou *habitus* uman. Acest destin asumat conștient, de autocreație socială revine frecvent în problematica totuși variată a personajelor lui Marin Preda. Și mă gîndesc, bunăoară, la răspunsurile complexe și diferite pe care le dau la această întrebare a alegerii drumului și structurării propriului „eu", personajele Niculae, Simina și Nicoleta din *Marele singuratic*. Și acestea, ca și Călin din *Intrusul*, sînt eroi tineri, pentru care viața înseamnă o chinuitoare confruntare dintre, pe de o parte, propriul fel de a vedea și totodată de a gîndi lumea, chiar și prin mijlocirea idealurilor, a aspirațiilor, a încrederii în ceva și, pe de altă parte, lumea propriu-zisă ieșită din stabilitatea și răbdarea aparentă a timpului istoric pentru a trece prin transformări profunde, traumatisme și reașezări sociale.

Destinul lui Călin, de pildă, este simbolic nu atît pentru existența sa individuală, ci pentru existența colectivă a orașului. Tinerețea flămîndă de viață a noului oraș nu înseamnă încă, crede el, perceperea dimensiunii de tradiție, de curgere ritmică și statornică a vieții. Sentința trufașă pe care eroul o aruncă în final orașului pune în lumină această relație dialectică stabilită de el între existență și idee, la nivelul individualului și al colectivității: „Adio, băieți! Trăiți și munciți în noul vostru oraș pînă o să-i dați bătrînii care îi lipsesc și apoi morții care să asculte în tăcerea mormintelor lor viața urmașilor. Și creați-vă legendele care o să vă convină. Pe mine m-ați gonit și atît cît asta poate să vă mai pese, nu puteți avea uitarea mea".

De fapt, diagnosticul social pe care-l pune Marin Preda în *Intrusul* nu vizează în primul rînd destinul tînărului care pleacă pe șantier să-și facă o meserie de electrician și să se califice mai departe la uzină sau la facultate. Scriitorul înregistrează ca într-o fișă de martor lucid la pulsul vieții, acest proces sensibil de rupere și restructurare a relațiilor sociale.

Intrusul este mai degrabă romanul de naştere a unei noi microstructuri (ambianţa şantierului, a laboratorului, familia, colectivitatea blocului, clubul muncitoresc etc.). Construirea noului oraş înseamnă pentru inginerul Dan şi tinerii pe care îi aduce cu sine statornicirea unor noi relaţii umane, născute din credinţa într-o lume de nouă ordine şi dreptate. Dar această macrostructură ar rămîne vulnerabilă dacă nu şi-ar face apariţia microstructurile vieţii socialiste. Destinul acestei noi structuri umane surprinse în devenirea ei ni se pare a fi înţelesul mai adînc al examenului asupra realităţii întreprins de Marin Preda. Într-un fel, scriitorul reevaluează relaţiile morale la nivelul individ — familie, individ — colectivitate. Pentru că accidentul lui Călin are semnificaţia unui test aplicat soţiei, Mariei, şi oraşului, muncitorilor de la uzină, prietenilor, vecinilor, conducerii întreprinderii etc.

Interesant de observat că Marin Preda, venind dintr-o structură rurală destul de închegată şi încă stabilă la nivelul familiei, ca şi la nivelul micii proprietăţi agricole încă neexpropriate de pătrunderea capitalismului în agricultură este sensibil tocmai la acest proces de rupere a vechilor relaţii sociale şi restaurare a altora. Să ne amintim că în *Moromeţii* (*II*) acel timp „răbdător" cu oamenii, care însemna o viziune temporar coerentă asupra realităţii, este o amintire îndepărtată, oamenii confruntîndu-se cu rostogolirea unor evenimente pline de viclenie. Aceasta pentru că precipitarea transformărilor nu îngăduia restructurarea unui nou microcosmos social. Moromete şi chiar Niculaie, ca tînăr, trăiesc tocmai acest proces de rupere a satului tradiţional. Timpul şi aprecierea pe care individualitatea poate să o dea acestuia devine ca o *spărtură* „care nu mai poate fi dreasă" şi prin care începură să năvălească întîmplări şi oameni noi. Niculaie ca activist de partid trăieşte direct pătrunderea relaţiilor socialiste la sate, iar experienţa sa de tînăr apostol al acestei noi religii şi nou umanism-comunism nu e încheiată nici în *Moromeţii* şi nici în *Marele singuratic*. Şi poate cel mai puţin interesează tocmai finalizarea acestei experienţe şi cel mai mult acest simptom psiho-sociologic de destructurare a relaţiilor sociale.

Se vede, aşadar, că destinul eroului tînăr şi eşecurile lui temporare nu sînt existenţiale, personajele, Călin din *Intrusul* sau Niculaie din *Moromeţii* (*II*) şi *Marele singuratic*, suferind traume psihice, iar fiinţa lor de zîmbet şi inocenţă adîncindu-se pentru un timp în singurătate şi tăcere. Este un răstimp de meditaţie şi maturizare nu numai a eroului, dar şi a societăţii care începe să intre mai adînc, mai sigur, mai echilibrat în propriul ei făgaş de transformări sociale şi mutaţii de conştiinţă. Destinul eroului tînăr se împleteşte de fapt cu destinul noii structuri a societăţii.

CREAȚIE ȘI EXPERIMENT

MIRCEA BRAGA

Utilizat adesea într-un context care-l propunea — implicit sau explicit — drept concept definitoriu pentru spațiul artei și al culturii moderne, trecut apoi în recuzita noțiunilor cu regim incert, „experimentul" a cunoscut ciudatul destin al tuturor acelor concepte apărute la hotarul dintre modă și necesitate a momentului. Cercetînd azi, cu un inevitabil plus de obiectivitate, suportul a ceea ce a fost chiar „mitul" experimentului, apoi natura, structura și „eficiența" sa, nu vom întîrzia să constatăm că exaltarea din jurul conceptului s-a datorat aproape în exclusivitate ziaristicii de circumstanță; și spunem că așa s-a născut moda. Iar ca o necesitate a momentului rămîne actul de discutare a modei, de unde faptul că încercări de a delimita sfera conceptului, „realitatea" pe care ar acoperi-o și eventualele sale implicații le întîlnim și la teoreticieni de notorietate.

Este evident că „experimentul" a intrat în cîmpul teoriei artei cu o zestre de ambiguitate care nu numai că nu a fost înlăturată pe parcurs, dar a fost chiar potențată, „accident" întărit prin preluarea sa ca argument în așa-numita luptă dintre vechi și nou. Astfel, „experimentul" definea cînd un moment valoric pe un spațiu al modernității, cînd unul al gratuității, al hibridului, al eșecului, care nu ar fi avut alt merit decît *pretenția* de deplină actualitate. Și întrucîtva situația mai dăinuie pînă astăzi, deși — trebuie s-o recunoaștem — mai puțin sub auspiciile tiparului (presa devenind mai circumspectă).

Efectuate în vădit spirit partizan, delimitările încărcau în plus posibilele semnificații ale conceptului cu un procent de subiectivism care sporea confuzia din jurul său; era tributul plătit vehemenței, gesticulației ce se conduce după logica pasiunii, fie într-o direcție, fie într-alta. În perioada de calm ce a urmat acestei stări de lucruri, oboseala a început să-și spună cuvîntul, astfel încît azi înregistrăm doar cîteva încercări de a privi lucid fenomenul detașîndu-se — datorită unui mai sensibil efort de sistematizare și unei mai vădite intenții de a realiza o cît mai cuprinzătoare radiografiere — cea a lui Adrian Marino (cap. *Experimentul*, în *Dicționar de idei literare*, vol. 1, București, Ed. Eminescu, 1973, p. 641—654).

S-a vorbit frecvent — și Adrian Marino insistă în mod deosebit în această direcție — despre numeroasele confuzii întîlnite în utilizarea

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 4, p. 531-535, București, 1974.

conceptului în cauză ori, mai exact, de quasisinonimii. Una dintre acestea ar fi cea dintre „experiență" și „experiment", apărută — se spune — ca rezultat al unei contaminări științifice. Între aceste noțiuni, notează Adrian Marino, *disocierile — chiar dacă exacte în planul cunoașterii și al științei — sînt profund inoperante în sfera artei și a literaturii. Din care cauză, toate încercările care vor să excludă din vocabularul estetic ideea de EXPERIENȚĂ, dar s-o păstreze pe aceea de EXPERIMENT (sau invers), nu aduc nici o lămurire reală.* Fără îndoială, tentativa menționată rămîne, în ultimă instanță, ineficientă, fiindcă problema în sine nu este una de terminologie. Dar se cuvine privit dincolo de această confuzie; mai mult, înclinăm să credem că nu este vorba de o simplă confuzie, ci de însuși suportul conceptului în discuție, de „punctul" său de geneză. Acceptarea experimentului ca o noțiune de lucru, operativă, intrînd în diferite forme în componența actului critic și apoi în a judecății de valoare, nu poate fi dedusă decît dintr-o presiune pozitivistă, caracteristică epocii noastre, din efortul științelor de a capta spațiul esteticii și, prin derivație, al „disciplinelor" anexă, dar și din tendința esteticii de a asimila nu numai metodologii din domeniul științelor (psihologia, structuralismul, sociologia, informatica etc.), dar chiar structuri specifice. Evident, nu acest lucru ne interesează aici; cert este, însă, că expansiunea conceptului, condiția sa operativă sînt consecințe ale unui sesizabil impact estetică-știință.

Este, așadar, vorba de o confuzie reală? Înclinăm să credem că nu, fiindcă oscilația între „experiență" și „experiment", actul de opțiune în favoarea unuia sau a altuia, prezintă mai puțină importanță din moment ce acoperă, în ultimă instanță, aceeași sferă semantică, cel puțin pentru domeniul creației artistice. Esențial este că în această oscilație, în această alunecare de planuri întîlnim explicația apariției conceptului, argumentul implicării sale drept concept inițial „împrumutat", apoi asimilat.

Pe acest eșafodaj a apărut și o formulare cu aparență de axiomă: dacă pentru orice domeniu al practicii umane „invenția" este în majoritatea cazurilor precedată de un șir de experiențe, atunci „regula" este valabilă și în cîmpul artei. Principial, această teză nu este eronată; nimic nu îndreptățește, însă, identificarea momentului experimental cu produsul finit. Dacă prin „experiență" înțelegem căutările care preced sau însoțesc actul de creație, atunci noțiunea devine „eficientă" și necesară pentru teoria artei. În măsura în care fiecare operă de artă reprezintă o „invenție", iar nu un produs de serie, etapa experiențelor există și se integrează în ceea ce, curent, numim „laboratorul de creație" al artistului.

Acest prag există inerent în spatele oricărei opere de artă, dar el este în mod necesar depășit din moment ce „soluția" reprezintă punctul de dincolo de „experiență", între aceste două etape nefiind posibilă o identificare. Cultivarea „în sine", exclusivă, „autonomă", a unei experiențe nu înseamnă altceva decît a persista într-o eroare dintr-un neînțeles cult al eșecului continuu, fiindcă — fără excepție — experiența are menirea de a înlătura o eroare. Experimentăm pentru a exclude o soluție virtual posibilă, dar neconfirmată de practică; experiența se oprește în

momentul în care apare confirmarea ; de aici înainte începe procesul de creaţie propriu-zis.

O a doua confuzie, menţionată de Adrian Marino, provine din aducerea „experimentului" în relaţie cu experienţa vieţii şi, prin aplicaţie, cu practica artistică, *înţeleasă ca o sumă de achiziţii estetice, sedimentate, asimilate, obţinute prin exerciţiu şi educaţie.* Dacă este adevărat — ni se spune de pe o asemenea poziţie — că opera de artă reflectă dinamica unei anumite epoci şi a unei anumite societăţi (aserţiune care, credem noi, nu e numai schematizatoare, dar şi inexactă, din moment ce opera devine ea însăşi componentă a acestei dinamici, avînd calitatea de a interveni activ în cîmpul ei de forţă), atunci — inevitabil — orice modificare în structura respectivei dinamici, orice schimbare de raport, fiecare apariţie a unei noi „experienţe" de viaţă etc. nu rămîn fără ecou estetic. Cu alte cuvinte, istoria fenomenului estetic ar fi, în fond, istoria acestui permanent „efort de adaptare" ; şi nu susţine un teoretician, A. L. Kroeber, că istoria artei este istoria căutării formelor de către creatori ?

A apărut, cu timpul, şi o accentuare a unor sensuri iniţial periferice în mecanismul identificării amintite : „experienţă de viaţă" a început să însemne tot mai mult nu cunoaşterea, participarea, integrarea în condiţiile firești ale mediului social-istoric ci contactul cu spaţii geografice, spirituale, „morfologice" insolite în tensiunea unor situaţii adesea limită. Şi s-a invocat cazul romanelor lui Malraux — reduse astfel la o unică dimensiune, şi la un derizoriu nex cauzal.

Dacă rămînem, însă, la cadrul „firesc" al confuziei, raţionamentul în cauză ne-ar conduce la concluzia că tradiţia „experimentului", antecedentele sale s-ar afla în tendinţa constantă a tuturor marilor creaţii apărute de-a lungul istoriei, de a impune noi forme ori de a asigura forma optimă structurilor ce au suferit deja mutaţii novatoare. Această „stare" ar fi una preexperimentală sau, mai exact, aexperimentală, întrucît ritmurile lente ale societăţii de altădată şi mutaţiile consumate în perioade ample determinau o „adaptare" aproape firească a operei la „experienţele" realităţii. Epoca modernă, însă, a cărei dinamică este de fapt explozie, modifică esenţial datele procesului de creaţie : permanentele şi uriaşele transformări, ritmul sufocant, spectaculoasele schimbări care, toate, constituie însuşi specificul acestui timp cer implacabil un „efort de adaptare" creator supus aceloraşi ritmuri înalte. Fără o „adaptare" sincronă a creaţiei la orice nouă „experienţă de viaţă" (iar succesiunea acestora este extrem de rapidă), opera ar risca să devină anacronică încă înainte de a exista ca atare. Unica soluţie ar fi aceea a „experimentării", adică a sincronizării fiecărui act de creaţie cu noile experienţe de viaţă, într-un proces continuu, niciodată epuizat, mereu novator prin forţa împrejurărilor, perpetuu modern şi „în avangardă". Starea artei moderne ar fi, deci, una de constantă experimentare, de efort în acest sens niciodată încheiat, mereu reluat, pentru a oferi fiecărei noi mişcări a epocii noastre pandantul artistic corespunzător.

Sigur, în acest cadru orice confuzie este posibilă, fie ea între „experiment" și „experiența de viață", între „experiment" și „modern", ori între „experiment" și „avangardă". Sigur, pe aceste coordonate, conceptul respectiv poate deveni un dat esențial, specific, al actului de creație modern, acesta din urmă fiind astfel el însuși o variantă actuală a mitului lui Sisif. Și mai trebuie înțeles că din dogma „experimentului", din propensiunea sa ca teorie și criteriu al valorii, din această „estetică" plămădită cu obstinație în anumite zone ale teoriei actuale nu lipsește o sesizabilă doză de calcul: calificînd drept „experimentale" unele creații, metaliteratura creată pe suportul lor aducea astfel fie o scuză pentru un previzibil eșec, fie un îndemn pentru considerarea lor ca valori *in nuce*, în ideea că sînt primele semne ale unor reale dimensiuni ale viitorului apropiat.

În realitate, fiecare operă de artă este și trebuie să fie un produs al epocii și al societății contemporane ei, răspunzînd unor „comandamente" actuale — prin aceasta fiind modernă, prin aceasta explicîndu-se procesul de depășire și autodepășire specific artei. Și nu credem că acest moment este cel al experimentului, fie și numai pentru faptul că orice consolidare exprimă o certitudine, iar experimentul este înainte de orice învelișul unei incertitudini.

Revenind la ideea așa-zisei necesități moderne de experimentare, singura întrebare care — prin răspunsurile primite — ar legitima o discuție este: dacă (și în ce măsură) „experimentul" fertilizează cîmpul creației actuale? Să recunoaștem că răspunsurile sînt, de cele mai multe ori, dacă nu contradictorii, măcar ezitante. Deși, în concluzia amintitului capitol, autorul *Dicționarului de idei literare* denunță ceea ce ar putea fi suprapunerea noțiunilor „experiment" — „creație", respingînd categoric doar *obsesia experimentului* ca flagrantă manifestare a impasului artistic — pe parcursul cercetării propune atenției noastre latura creatoare, inventivă a „experimentului", faptul că acesta reprezintă o tendință pozitivă spre investigare și căutare, astfel încît *în acest punct sfera literaturii și a experimentului se întîlnesc în esență, în afara oricăror iluzii și abuzuri verbale* ... Acceptarea acestei poziții lasă, însă, nesoluționat tocmai principalul element al problemei puse în discuție: de ce este nevoie de o noțiune în plus („experiment") — derutantă prin posibilele ei implicații, inadecvată și în orice caz confuză dacă o raportăm la asemenea „esențe" — pentru a exprima una din marile caracteristici ale actului de creație? Fiindcă, prin structură și specificitate, orice act creator implică o latură creatoare, inventivă, aceasta este o imanență a lui, un dat „existențial", așadar ținînd de ontologia creației. În aceeași măsură putem spune că orice act de creație este „revoluționar" în esență și fapt, este rodul unei „căutări" (fie formale, fie de fond; disociere, însă, mai mult decît aproximativă), este consecința acesteia. Opera de artă este prin ea însăși o „invenție", excepție de la aceasta făcînd doar acele gesturi „creatoare" care generează hibridul, sub-arta, produsele mediocre, *kitsch*-ul. În ordinea ontologiei creației, orice contestație la aceste repere intro-

duce negarea calității operei de artă de a fi unică, irepetabilă, de a fi, în sine constituită sau, cum scria Georg Lukács: *Din momentul însă în care opera de artă a luat ființă, ea ori este, conform esenței ei, definitivă, ori nici nu există ca operă de artă.*

Să mai repetăm un adevăr elementar: dacă singurul lucru care ne interesează în artă este „produsul", rezultatul, opera, abia apoi și numai în funcție de aceasta intențiile și mecanismul de creație, în mod logic, în absența operei de artă, nu există nici intenții (sau nu ne interesează), nici proces de creație. Care este, atunci, în această structură, locul „experimentului"? Și există o dimensiune *nouă* a procesului de creație, cu alte consecințe în fapt și teorie, care să impună cu necesitate un nou concept? Oprim comentariul aici, nu înainte de a subscrie la o aserțiune a lui Carlo Bo: *Ideea însăși de experiment taie din rădăcină orice aspirație spre durată, spre eternitate, spre încordarea maximă a propriilor forțe.*

POETICA DINAMICII OPEREI DE ARTĂ[1]

MARIN BUCUR

Ceea ce Raymond Jean numeşte „la poétique du désir", referindu-se la operele poeţilor Gérard de Nerval, Apollinaire, Lautréamont şi Eluard, nu este, cum ar putea să deruteze titlul, o ilustrare de subiect restrîns şi contaminat de o viziune psihanalist-erotizantă asupra literaturii. Poetica sa nu coboară actul creaţiei artistice la nivelul biologic al existenţei şi nu transformă arta într-o dedublare ambiguă a mecanismului visceral al fiinţei umane. Raymond Jean este întîi de toate un om de mare cultură istorico-literară, pregătit filologiceşte la şcoala formalismului şi structuralismului contemporan. Noutatea nu constă nici în metoda sa de analiză psihanalitică şi structuralistă, cu multe elemente luate din filosofia marxistă a determinaţiunii sociale, nici în abordarea domeniilor de studiu. Poeţii puşi în discuţie sînt suprasolicitaţi la ora actuală. Raymond Jean nu este un teoretician înrobit aprioric unui punct de vedere pe care trebuie să-l susţină cu probe literare. Lansează mai puţine teorii, lucrînd mai mult asupra textului poetic, captat de frumuseţea genuină, de continuă plasmă a operei de artă. Demonstraţia lui Raymond Jean tinde să refacă procesul viu al alcătuirii literare între aventura vieţii şi aventura scrierii. *Poetica dorinţei* semnifică pentru Raymond Jean o descifrare a devenirilor prin opera de artă a proceselor de viaţă trăită de către autorul respectiv. Opera de artă are un fond de experienţă trăită direct. Ea acumulează şi filtrează o trăire umană care prin travaliul artistic se sublimează în acte cu semnificaţie general-umană. Raymond Jean vrea să refacă acest domeniu al „trăitului" în opera literară, prinzînd cu o mare erudiţie informativă reţeaua şi pînza de fapte de viaţă care stau la temelia unei opere. El este un mecanician care ştie să descompună piesă cu piesă o maşinărie aşa de complicată şi de ascunsă în secretele sale de fabricaţie şi de funcţionare, cum este o operă literară. Orice operă literară exprimă o „intenţie fundamentală", o „dorinţă", o dominantă de viaţă decisivă, nu ceva nebulos şi inconsistent. Dimpotrivă, crede autorul, această noţiune permite „de a lumina ceva mai serios o formă de «producţie» care întotdeauna a eşuat cînd s-a întrebat pentru ce aceasta". *Desiderium* nu este doar o aspiraţie vagă, ori voinţa schopenhaueriană, ci o nevoie de a umple

[1] Raymond Jean, *La Poétique du désir. Nerval, Lautréamont, Apollinaire, Eluard.* Editions du Seuil, Paris, 1974.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 4, p. 537–541, Bucureşti, 1974.

prin scriere un gol sau o absență, inventînd un univers care nu există. Raymond Jean citează pe Jean Starobinski, cu a sa formulă că într-o operă literară trebuie descifrată „natura specifică a unei dorințe, a unei puteri (a unui geniu) care a căutat să se atingă pe el însuși și a se recunoaște (*à s'attester*), dînd naștere unei opere". După Raymond Jean, care împărtășește punctul de vedere al lui Starobinski, acest mod de a accepta „dorința inițială" (*désir initial*) ca centru vital al operei literare, „permite să se dea seama de joncțiunea care se înfăptuiește între *trăit* (*le vécu*) și scriere (*l'écriture*) în actul literar, unul articulînd « proiectul dorit » al celuilalt, și rezolvă astfel în chip dialectic eterna și tenacea contradicție între lucrul spus și forma în care este spus". Bineînțeles, punctul de plecare rămîne în teoria psihanalitică, mai bine zis în estetica freudistă, nuanțînd unele teze devenite tabu pentru apărătorii înverșunați ai acestei teorii. Proiectul și realizarea operei literare se sprijină organic pe un „substrat biologic", pe o realitate de viață comprimată în subconștient și relevată prin intermediul semnificațiilor complexe ale imaginilor artistice. Pentru că Raymond Jean accentuează în demonstrație asupra formelor și metamorfozelor pe care le ia faptul biografic în transcripția literară, adică asupra factorului conștient care prelucrează datele furnizate de experiența de viață. Este, cu alte cuvinte, exprimată aici ideea realizării de sine a umanului prin opera de artă : nu ca o simplă defulare și descărcare a subconștientului, ci ca o continuitate, pe un plan superior organizat, a afirmării unei dominante a eului nostru.

Pledoaria lui Raymond Jean angajează laolaltă cu teza psihanalitică a *dorinței* (a plăcerii), limbajul, aventura cuvîntului, invenția verbală ca forme de manifestare și realizare practică a unui *eros*, a unui impuls adînc al ființei. Organizarea, procesul de constituire și de cristalizare a operei este străbătută de fluxul dinamic și continuu al *dorinței* : „Lectura analitică a metaforei comportă reducția limbajului figurat la limbajul literal. Metafora, de îndată reperată, este adusă la originea ei ; condensarea este decondensată ; deplasarea este replasată, inversiunile sînt reașezate drept", cum spune Starobinski. Raymond Jean poate să se detașeze de excesele freudiștilor și o teză ca aceea a lui Octavio Paz, după care totul în creație, în poezie, aparține subconștientului, și că tot ceea ce se numește idee, opinie, ideologie aparțin „straturilor superficiale ale conștiinței", este respinsă, întrucît „lumea dorinței ar fi — după acesta — un fel de spațiu — bine « ascuns » și bine protejat în afara istoriei". Pentru Raymond Jean, între „zona dorinței și zona ideologiei" se află „un neîntrerupt du-te-vino dialectic" care „interzice separarea lor". Zone „pure" nu pot exista. Înrădăcinat în real, mesajul poetic este un act de „exigență a dorinței", de răspundere care conduce la textul literar, adică la găsirea de forme care să transmită artistic (să *figureze* !) sumumul concentrat și cristalizat al fondului lor impenetrabil. Alegîndu-și, pentru exemplificări, pe Nerval, Lautréamont, Apollinaire și Eluard, Raymond Jean crede a se fi oprit la acei poeți care și-au fundat opera pe o „experiență « reală », punînd în joc însăși viața lor (și în ce măsură în cazul lui Nerval sau al lui Lautréamont !) și înscriindu-se profund în istoria timpului lor. Deci ceea ce ei ne spun *există* (*Donc, ce qu'ils nous disent est*). Și, în același timp, nu există, sau mai ales n-are o altă existență decît acest proiect „désirant" care s-a desăvîrșit prin scriere. Pentru

că orice situare în afara istoriei, a realului şi a contingentului este o aberaţie : „Refuzul de a separa dorinţa de istorie este poate ceea ce în definitiv ne-a orientat în mod fundamental cercetările noastre". Noţiunea de dorinţă în optica lui Raymond Jean nu contrazice noţiunea de meşteşug (de travail), acţiunea conştientă a artistului de prelucrare a impulsurilor primite dinlăuntrul său şi de sublimare a lor. *Lectura* sa vrea să refacă relaţia pierdută în timp între text, privit în ansamblul său (organizare, structuri, scriere) şi „locul real care l-a produs". De aceea, încă de la început, Raymond Jean va trata în capitolul „Le texte de Nerval", „condiţiile de producţie" a operei sale, cadrul politic, cadrul economic, analizînd dintr-o perspectivă ştiinţifică epoca care putea genera o asemenea creaţie. Viaţa reală a poetului şi viaţa poetică a unui Nerval, prins şi legat într-o existenţă practică cotidiană. Discursul lui Nerval (Jean îi spune *récit*) este stabilit pe coordonata istorică, cu o detaşare „autonomă" a artistului prin „formele şi structurile „operei care duc la o disociere necesară a factorilor de referinţă. Aceasta nu pentru a izola opera de cadrul real genetic, ci pentru a surprinde elementul literar al scrierii. Căci pentru Nerval „experienţa", viaţa stau la baza actului literar. „Viaţa unui poet este aceea a tuturor", declară Nerval. Prelucrînd, transgresînd, iluminînd, poetul nu face decît „să lege practica scrierii de aceea a vieţii", de „şcoala adevărului". Literatura este *trăită* întîi de Nerval şi după aceea *scrisă*, trecută prin sitele dese ale „producţiei literare vii şi active". Raymond Jean face *lecturi*, nu studii şi analize; citeşte opera lui Nerval, povestire după povestire, descoperind o aderenţă perpetuă a romanticului francez la real. Este în totul o „experienţă *a prezenţei*, a adeziunii la lume". Pretutindeni apare un Nerval care se caută pe el însuşi, vrea să se descopere prin voiajuri, promenade, întîlniri, văzînd şi trăind. Niciodată — şi mai ales în ultimul timp, cînd opera lui Nerval este atît de citită, şi, mai grav, răstălmăcită — nu s-a vorbit cu atîta dezinvoltură despre forţa cu care realul, viaţa, imediatul au fecundat una dintre cele mai tulburătoare conştiinţe artistice. Fantasticul nervalian are o adîncime de viaţă şi în viaţă. Nerval este readus de Raymond Jean pe pămînt, salvat din rătăcirile prin care l-au purtat atîtea interpretări şi deformări critice recente. În oricare dintre povestirile sale se află o cronică, un eveniment, o dată. Poetul şi naratorul îşi refac un univers propriu combinînd, selectînd elementele pe care le-au văzut şi le-au trăit. Descompunînd-o în bucăţi, de fapt, Raymond Jean ne compune opera lui Nerval în întregul ei infinitezimal şi noţional. Se redescoperă punctele de origine ale textelor, combinarea variantelor, organizarea fragmentelor, aventurile formei, adică a scrierii, arhitectura vie a operei. Apare un Nerval autentic, integrat realului, detaşat de real pentru a-l privi mai în adîncime, trăind pe viu sau din memorie legenda operei sale. Ca şi Proust, Nerval, admirat de romancierul „timpului pierdut", îşi recompune trăirea, şi-o reproiectează, şi-o reconstituie din faptele trăite. La baza oricărui text stă o relatare autobiografică. Metapovestirea nervaliană se înalţă pe un fundament sigur. Ceea ce dă un farmec aparte studiului lui Raymond Jean este o rară capacitate de discernere şi de ordonare a părţilor componente a operei în categorii şi zone, direcţii şi tendinţe interioare, într-un joc de forţe ale *dorinţei* şi ale *scrierii*. Totul se priveşte într-o intercondiţionare organică, în cadrul unui sistem viu

de factori interiori şi exteriori, „al cărui dinamism fundamental este în schimbarea, transfigurarea, *alternanţa* (aşa de apropiată de ceea ce Gérard de Nerval numeşte simplu *alternativă* pentru a desemna succesiunea momentelor bolii sale), recompunerea prin « transformare », tentativă precisă pentru a distribui figurile mobile şi fugitive ale timpului (acelea ale memoriei, şi mai ales ale visului) în spaţiul textului". Căci visul nervalian se leagă continuu de imaginea reală. Pentru Raymond Jean scriitorul romantic este un prezent, nu un spectator în epoca sa. Are o privire „activă, de scrutător". „Atenţia" sa este îndreptată spre realul material. *Obiectele*, *semnele*, *culorile*, *formele* arată în *Aurélia* o dominare a impresiei de viaţă. Visul însuşi este aplecat spre realitatea care l-a şi impulsionat iniţial. Este nevoie de o localizare a sa în perimetrul vieţii. Stăpînit de potenţialul oniric, Nerval debordează peste marginile fantasmelor, trăindu-le în şi prin gesturi de viaţă. Raymond Jean călătoreşte pe lungimile de undă ale structuralismului genetic şi morfologic combinat cu psihanaliza. Capitolul *Transformarea figurilor* este menit să arate salturile de la faptele directe, trăite de poet, la realizarea imaginii artistice cu caracter generalizator uman. Pentru a crea o lume a reflexelor, el are nevoie de o reflectare a lumii prin sufletul său. Ceea ce reuşeşte absolut Raymond Jean este demonstraţia asupra dinamicii alcătuirii, combinării şi elucidării de mesaje în opera lui Nerval. Întreaga structură este ca o plasmă vie, maleabilă, care se cristalizează în timp şi spaţiu, istoric. „E vorba deci de o structură eminamente activă în toată opera. Ea sfîrşeşte prin a *in+forma* (*par „informer" le récit*) întreaga povestire, organizînd-o începînd cu un anume număr de efecte de oglindire, de punere în raporturi de « reproducere », de schimb, care stabilesc din imagine în imagine, din teme în teme, din forme în forme, un fel de *lanţ*". Această operaţie migăloasă, înceată, meticuloasă, luminînd parte cu parte labirintul cu atîtea camere negre al operei lui Nerval, dă în final o imagine a unui univers armonios, alcătuit într-un plan înalt artistic, gîndit pentru a transcende realitatea şi pentru ca realitatea să poată fi regăsită la toate nivelurile de sublimare. Nerval este un creator, nu un maladiv al secolului său. El este unul dintre acei oameni pe care secolul său îi aştepta, care „sesizînd adevăratele raporturi ale lucrurilor, avea să redea calm forţelor în luptă şi să readucă armonia în imaginile tulburate. „Ca şi Baudelaire, Nerval reîntregeşte armonia stricată a lumii. Prin „ordinea cuvintelor" el pune capăt „dezordinii lucrurilor", adică naturii, şi „tuturor formelor de descompunere [le găseşte] un sens al compunerii", al unităţii elementelor.

În studiul , mai restrîns ca întindere, asupra lui Lautréamont, Raymond Jean merge în continuarea metodei sale de a găsi modurile în care se organizează, se compun şi se realizează ca tot *Les Chants de Maldoror*. Două moduri de expresie i se par autorului caracteristice acestei opere : *recitativul* (*le récit* în acest caz nu poate fi transcris prin *povestire* !) şi *discursul*, ambele formînd o alternanţă sau o alianţă, coexistînd sub controlul , supravegherea conştiinţei creatoare. Poetul face din recitativ discurs şi din discurs, recitativ, direcţiile se întrepătrund, se contaminează una de la alta. Structurile lirice sînt privite într-o mobilitate a organizării şi reorganizării, caracterizată prin „vigoare, continuitate, dinamism".

Viziunea lui Raymond Jean este una a dinamismului și a dialecticii dinăuntrul fenomenelor literare. O dinamică a mișcării interioare, a limbajului, a realității exprimate, o dinamică a redării artistice. La Lautréamont, Raymond Jean urmărește ca elemente care compun *fantasmele* imaginației sale, *a alerga*, *a merge*, *a dansa*, forme care semnifică acțiunea, deplasarea, efortul contra pasivității și staționării.

În eseul dedicat lui Apollinaire, Raymond Jean reia teza sa asupra *dorinței (Les limites du désir)*, restructurînd-o în contextul unei alte experiențe și sensibilități poetice. Și aici, teoreticianul literar francez socotește necesar să „plaseze opera lui Apollinaire în cîmpul istoriei", păstrînd în exegeză trei criterii, niveluri, cum le spune el : acela al discursului cosmopolit, în înțelesul vechi al cuvîntului, al ideologiei futuriste și al alienării războiului. El cercetează cadrul psihic, politic, social în care Apollinaire se naște ca poet, ca apoi să pătrundă în structurile scrierii sale poetice. Capitolele *O erotică a comunicării* sau *O erotică a scrisului* sînt excelente comentarii ale unor trăsături caracteristice ale poeziei *Alcoolurilor* și *Caligramelor*. În orice caz, aceste forme de tensiune lirică dusă pînă la delir fantasmatic și la exultanța erotică, au, după Jean, „rădăcinile în experiența cea mai profund trăită".

În ce-l privește pe Eluard *(L'échange : l'amour)*, Raymond Jean îl discută în cîmpul esteticii suprarealiste, într-un concret al mișcării de idei a epocii sale. *Dorința* și *dragostea* erau forme de autentificare a unei experiențe mari de viață. Exaltînd dorința umană, ca toți suprarealiștii epocii sale, Eluard exprima o formă „de revoltă contra a tot ceea ce i se impunea ca un obstacol, societate, legi, religie, morală". Însăși conceptul de *poezie neîntreruptă* conduce la ideea că, pentru Eluard, poezia „se prezintă ca o activitate pe care nimic nu o întrerupe, pentru că ea este asociată însești mișcării vieții și experienței, că ea este peste tot, că ea aparține tuturor, că ea se produce în orice moment, că ea nu are nici început nici sfîrșit, de un dinamism fără egal". De unde convingerea poetului de a nu fi făcut nimic altceva „decît să scrie în poezie", „că el se simte traversat de un curent, un flux, un suflu". Cu multă sensibilitate în receptarea poeziei, Raymond Jean deschide, aparent, numai o singură cale a concretului spre descifrarea poeziei. În fond, numai așa se poate înțelege ceva din taina fascinantă a artei. Divagațiile, improvizațiile cu pretenția de a filosofa lîngă poezie rămîn instrumente moarte lîngă partitura operei poetice.

Poetica dorinței apare ca o nouă punere în ecuație a relației real—artă și artă—real și a inseparabilității lor organice. Abstractul poetic, sublimarea, metamesajul sau metascrierea poetică găsesc prin raportarea operei de artă la factorii care au circumstanțiat-o în timp și spațiu, singurul mod de a se „oglindi" pe un fond de autenticitate umană. Certitudinea operei de artă se bizuie pe certitudinea ei de viață. Fie că pornește de la ea, fie că ajunge la ea, opera de artă rămîne o proiecție înaltă și înălțată în azur prin forța adîncului și lumina conștiinței umane. Raymond Jean ține o lecție despre viață și poezie, apoi despre poezie ca o lecție de aspirație, armonie și sublim dată vieții.

Barbu Delavrancea, *Opere*, IX*

Aşa cum notam într-o cronică anterioară [1], ediţia Delavrancea este una dintre acelea (din păcate încă puţine), care, începută în 1965 (cînd apărea vol. I), a înaintat ritmic, an de an, aflîndu-se acum, cu publicarea corespondenţei, după cît se pare, la punctul ei final. Aceasta o datorăm Emiliei Şt. Milicescu, exegetul cel mai devotat al autorului lui *Hagi-Tudose*, cercetătoare plină de zel, care a efectuat, prin cele 9 volume, o remarcabilă operă de restituire. Sigur, criteriile pot fi discutabile, comentariile sînt, la primele cinci volume, inegale, dar meritul editoarei stă în înfăţişarea unui vast material de referinţă, pe care sperăm să-l întregească şi cu o bibliografie generală.

Despre valoarea corespondenţei lui Delavrancea şi a raporturilor ei cu opera literară a scriitorului, am glosat şi cu alte prilejuri, încît n-am dori să mai revenim. Cu atît mai mult cu cît scrisorile în baza cărora am încercat să reconstituim portretul moral şi să deducem geneza însăşi a eroului delavrancian erau, în mare măsură, cele cunoscute din colecţia I. E. Torouţiu. Spiritul analitic şi autoscopic, temperamentul romantic, vehement contestatar al orînduirilor timpului, sau dezamăgit şi sceptic pînă la a-şi căuta refugiul în arcanele naturii sau ale amintirii, artistul adorîndu-i pe Balzac şi Zola, dar imaginînd lumea în antiteze şi neputîndu-şi lepăda umbra sentimentală şi idilică, scriitorul-orator, al cărui stil evoluează într-o spectaculoasă cavalcadă — iată o imagine pe care noile texte n-o schimbă cîtuşi de puţin, ci, dimpotrivă, o confirmă şi pe alocuri o îmbogăţesc şi o nuanţează. În afară de grupul compact de scrisori adresate în tinereţe Elenei Miller-Verghy, ce rămîn în continuare cele mai semnificative, din multiple puncte de vedere, se adaugă acum epistolele către familie, din care se detaşează încă o dată afectuozitatea şi delicateţea sufletească a soţului şi a tatălui, acelea către I. Russu-Şirianu, care ne dau încă o măsură a devotamentului pe care l-a manifestat Delavrancea faţă de cauza unităţii noastre naţionale, spre deosebire de mulţi politicieni ai timpului, în sfîrşit, scrisorile către I. L. Caragiale. Acestea ni se relevă, desigur, mai întîi ca documente ale prieteniei, dar, în acelaşi timp, ca dări de seamă şi rechizitorii politice, în care-l regăsim pe gazetar şi pe orator, cu reacţii spontane, ce n-ar fi trecut probabil întocmai în pagina de ziar :

---

* Ediţie îngrijită, studiu introductiv, note şi variante, glosar şi bibliografie de Emilia Şt. Milicescu, Scriitori români, Editura Minerva, Bucureşti, 1974, 527 p.

[1] Cf. *Ediţia Delavrancea*, în „Revista de istorie şi teorie literară", tom. 19, 1970, nr. 1, p. 133—138.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 4, p. 543-545, Bucureşti, 1974.

„Vere, Am citit marele tablou : cauza răscoalelor țărănești, Minune ! Ieri eram la „Capșa" cu un gazetar și cu Paraschivescu. L-am recitit. Minune ! Am rămas cu gurile căscate. L-am analizat. Minune ! Minune ! Ăla este adevărul. Superficialitatea culturală. Închirierea puterii. Partide de jecmăneală etc. Reforma ?... Pînă nu ne-om reforma pe noi ?... Să trăiești. Toate broșurile le cunosc ! D-zeu știe cîte s-au scris. Toate la teascul presei hidraulice... să le storci... să le storci... și nu vei scoate o picătură din seva articolului tău..." Patriotul e prezent mai în tot locul, uneori entuziast, ca după lectura pamfletului caragialian *1907, din primăvară pînă-n toamnă*, alteori îndurerat, ca în scrisorile din timpul refugiului în Moldova, impresionante prin tonul lor sfîșietor : „Sîntem triști, foarte triști cu toții de întorsătura pe care au luat-o lucrurile tragice din nefericita noastră de țară. Plutesc ca într-un întuneric. Nu văz nici o licărire la orizont. Dacă ți-aș scrie mai mult mi-ar face rău. Fiecare cuvînt ar fi o lacrimă" (Către Ana Morariu—Andreevici, 25 nov. 1917). Prezent e cînd și cînd criticul de artă, sau numai amintirea de tinerețe a acestuia și, desigur, scriitorul care-și exprimă nu o dată opiniile despre lumea lui țărănească în care își afla obîrșia, despre folclor, despre scriitori (Hugo, Balzac, Zola) și curente (naturalism, impresionism). Dar, cum spuneam și altădată, izbitoare în primul rînd în corespondența lui Delavrancea este prefigurarea eroului inadaptat al nuvelelor, de vizibilă sorginte autobiografică.

Trecînd acum la modul de alcătuire a ediției, constatăm că au fost reținute 310 scrisori din 520, cîte ar exista în fondurile particulare și publice. Autoarea ne încredințează că a selectat acele texte (menționăm că 120 au mai fost publicate) „deosebit de valoroase pentru cunoașterea personalității lui Delavrancea, pentru numeroasele informații ce conțin cu privire la evenimente politice, economice, culturale și artistice, la care Delvrancea a participat direct și pe care le consideră dintr-un unghi personal și totdeauna interesant". Nu cunoaștem cuprinsul scrisorilor ce au rămas în afara volumului într-un număr considerabil, 210, dar criteriile anunțate în notă nu se aplică întotdeauna cu rigoare. Ce semnificație de ordin documentar, psihologic, literar sau politic pot avea simple bilețele ca acesta : „Dragă doctore, îți mulțumesc de graba cu care mi-ai răspuns. Nu era nevoie să te ostenești cu telegrama. Ai destule imposibile griji" (Către Dr. C. Istrati) sau : „Mamitico, Nu pot să vă scriu ; sunt într-o librărie ; te rog lasă pe Koka mîine la concert. Am simțit că i-ar plăcea să se ducă". Exemplele se pot înmulți. Credem că, în conformitate cu însuși punctul de vedere al autoarei, s-ar fi impus o selecție ceva mai severă, urmînd ca scrisorile mai puțin interesante să fie menționate într-o bibliografie analitică. Este un viciu oarecum generalizat al edițiilor noastre de corespondență. Un altul ni se pare acela de a confunda epistola particulară cu scrisoarea publică, extrasă de obicei dintr-un periodic, unde ea a apărut ca răspuns într-o polemică sau, în cazul lui Delavrancea, ca pamflet, pledoarie, discurs deghizat. N-am fi inclus în sumar, de aceea, *Scrisoarea către N. Fleva* („Voința națională", 5 mai 1896), *Răspuns d-lui B.P. Hasdeu* („România literară", 26 iunie 1891) și apoi toată partea intitulată *Scrisori adresate unor ziare și instituții.* Acestea sînt articole utilizînd forma epistolară, cu scopul de a fi publicate și, în consecință, nu pot fi înglobate în corespondența propriu-zisă a scriitorului.

Notele care formează aparatul critic al ediției sînt în genere corecte, fără să pună însă în valoare totdeauna sugestiile istorico-literare pe care le oferă, uneori așa de generos, materialul documentar. O scrisoare ca aceea către Cella din 1910, în care Delavrancea transcrie impresii de la muzeul Luvru, insistînd asupra Giocondei lui Leonardo da Vinci, s-ar fi cerut comentată și pusă în legătură cu mai vechile preocupări de critic de artă ale scriitorului, precum și cu piesa *A doua conștiință*, abia amintită. Scrisorile către Caragiale omit cu totul răspunsurile acestuia, care, aduse în discuție, ne-ar fi dat o imagine mai cuprinzătoare asupra semnificativului dialog epistolar ce a avut loc între cei doi prieteni. De asemeni, admirația exprimată față de Titu Maiorescu necesita o incursiune în publicistica de tinerețe a lui Delavrancea, o referire cel puțin la articolul polemic *O familie de poeți*, în care scriitorul se considera un antimaiorescian. Foarte lacunar este prezentat conflictul care a intervenit între autorul trilogiei Moldovei și direcția Teatrului Național în 1912, după căderea piesei *Hagi-Tudose*. Oricîtă dreptate ar fi avut Delavrancea, nu se poate trece cu vederea că după reprezentarea *Luceafărului*, succesul său de autor dramatic se află în continuă scădere. Piesa *Hagi-Tudose* are desigur meritele ei (fără să egaleze nuvela, care, aceea rămîne o capodoperă), dar suferă din cauza unui conflict anemic, ceea ce îngreuiază punerea în scenă. Răspunsul lui Al. Davila, plin de căldură prietenească și de demnitate, ar fi trebuit reprodus, atît pentru a întregi acest episod cu larg ecou în presa vremii (a se vedea și un articol al lui T. Arghezi din „Viața românească", 1912) cît și pentru a respecta vechiul precept al imparțialității „audiatur et altera pars". Iată un fragment din scrisoarea lui Al. Davila, care, chiar dacă prea tranșant în aprecieri, e de natură a cumpăni lucrurile : „Dacă n-ai fi pătimaș, ai recunoaște că toți actorii ți-au interpretat lucrarea cu toate puterile și că ți-au urmat indicațiile, făcînd absolută abstracție de personalitatea lor. Dacă n-ai fi pătimaș, n-ai afirma că Direcția ți-a refuzat repetiții îndestulătoare, cînd *Hagi-Tudose* s-a repetat de 34 de ori în 2 luni, fapt unic în analele Teatrului Național. Dacă n-ai fi pătimaș, te-ai arăta recunoscător față de d. Nottara care a primit să înlocuiască pe d. Brezianu, dat pe brînci de modul cum l-au hărțuit timp de 25 de repetiții...

Dar patima ți-a luat ochii și ți-a întunecat judecata pînă într-atîta încît să scrii că H. T. a căzut pentru că eu, vechiul tău prieten, *nu am făcut nimic*. Dragă Barbule, vechiul tău prieten a făcut tot ce i-a stat prin putință. Un lucru însă nu l-a făcut : nu ți-a spus franc și leal : Barbule, retrage-ți piesa, căci nu e vrednică de tine". (*De ce a căzut „Hagi-Tudose"*, scrisoarea lui Al. Davila către d. Delavrancea, în „Rampa", II, 1912, rn. 354, 20 decembrie, p. 2.).

Sub raport bibliografic, Emilia St. Milicescu nu e totdeauna exactă și consecventă în semnalarea publicării ineditelor. De obicei, menționează cu scrupulozitate contribuțiile d-sale, și numai pe sărite ale altora. Oricum, volumul IX (nu știm dacă și ultimul), reprezintă, cu toate obiecțiile ce i se pot aduce, o realizare, mai precis, o treaptă spre ediția corespondenței generale a scriitorului, tip de publicație exhaustivă, extrem de necesară la noi, mai ales în acest domeniu în care sursa principală de informație continuă să fie arhiva.

Al. Săndulescu

UN MANUSCRIS CU FRAGMENTE DIN CRONICA LUI RADU GRECEANU

În prefaţa ediţiei critice a *Istoriei domniei lui Constantin Brâncoveanu* de Radu logofătul Greceanu [1] sînt descrise manuscrisele păstrate cu această cronică. Vom face în continuare cîteva observaţii în legătură cu manuscrisele clasificate în prefaţă în grupa a doua (notată cu **Y**), şi anume cu cele din familia **A**[2]. Autoarea ediţiei defineşte această familie — între altele — prin modul de a se face legătura între *Letopiseţul cantacuzinesc* şi *Istoria domniei lui C.B.* Acest mod tipic de interferare a celor două letopiseţe este descris în aparatul critic prin indicarea părţilor diferite ale ms. **465** [3] (din familia **A**) faţă de ms **112** *Biblioteca Filialei Academiei Cluj*, ales ca text de bază. Pentru că manuscrisului **465** îi lipseşte începutul, şi pentru că interferarea se face în două tipuri uşor deosebite, dăm în continuare un tablou comparativ al acestor tipuri [5] :

Ms. 1.321	**Ms. 2.150**[6]
F 130^{V}_{14} = Se încheie textul *Let. cant.* p. 193_{18}	F 92_{2} = Se încheie textul *Let. cant.* p. 193_{18}
F 130^{V}_{14} — 131_{1} = Pasaj de legătură: „De aicea începem de povestea celor 4 boiari care au mers la Beci să facă jalbă şi plîngere pentru săraca de ţară, că împresurînd	F 92_{2} — 92_{8} = Pasaj de legătură: „Şi de aicea să începem de altă poveste a celor 4 boiari ce au fost mers la Beci trimiş (sic) de Şărban vod[ă] ca să facă jalbă şi plîngere la împă-

---

[1] Radu logofătul Greceanu, *Istoria domniei lui Constantin Basarab Brâncoveanu voievod (1688—1714)*. Studiu introductiv şi ediţie critică întocmite de Aurora Ilieş, Bucureşti, 1970 (În continuare vom folosi prescurtarea : *Istoria domniei lui C.B.*).

[2] *Op. cit.*, p. 33—35.

[3] Ori de cîte ori indicăm numai numărul manuscrisului, se înţelege că este vorba despre un manuscris românesc din Biblioteca Academiei R.S.R. — Bucureşti.

[4] *Op. cit.*, p. 58—68.

[5] Termenul comun de comparaţie este textul de bază din următoarele ediţii critice, la ale căror pagini facem şi trimiterile : *Istoria domniei lui C.B.*, ediţia citată mai sus ; *Istoria Ţării Româneşti 1290—1690. Letopiseţul cantacuzinesc*, ediţie critică întocmită de C. Grecescu şi D. Simonescu, Bucureşti, 1960 (în continuare vom folosi prescurtarea *Let. cant.*).

[6] Acelaşi tip cu ms, **2.150** se găseşte în ms. **1817** (grupa **Y**, familia **A**. Din ms. **465** (grupa **Y**, familia **A**) lipsesc tocmai filele cu partea de la început a interferenţei, în care apar deosebirile. Ms. **180** (grupa **Y**, familia **S**) are pentru partea de la început acelaşi tip de interferenţă, dar pentru pasajele următoare are cîteva trăsături diferite atît de ms. **2.150**, cît şi de **1.321** (păstrează titlurile la cap. IX, X, XI, iar la partea luată din *Istoria domniei lui C.B.*, p. 67_{6}—68_{23}, continuă cu cîteva rînduri, pînă la 69_{6}).

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 4, p. 547-549, Bucureşti, 1974.

ţara de toate părţile păginii de turci şi tătarii, cît nu mai putea să-i sature nimeni, şi mergînd aceşti boiari ce s-au zis mai sus soli la împăratul nemţesc, carii s-au dus la oct. 1, leat 7.197. Şi mergînd aceştia cu solie la Ardeal, multe zăticniri li s-au întîmplat acolo".

ratul nemţesc pentru săraca de ţară că împresurîndu-o de toate părţile păginii de turci şi tătarii, cît nu mai putea să-i mai sature, şi mergînd aceşti 4 boiari soli la împăratul nemţesc, boiari anume"

F $131_1 - 131_2^V$ = *Istoria domniei lui C.B.* p. $55_{19} - 56_4$

F $92_8 - 92_{16}^V$ = *Istoria domniei lui C.B.* p. $55_{14} - 56_5$

F 92_{16-17}^V = Pasaj de legătură: „precum s-au răspuns mai sus de Constandin V[oe]vod unde scrie de domnia lui mai îndărăt".

F $131_2^V - 133_{17}$ = *Istoria domniei lui C.B.* p. $58_5 - 60_5$

F $92_{17}^V - 94_2^V$ = *Istoria domniei lui C.B.* p. $58_5 - 60_5$

F $133_{17} - 133_6^V$ = *Let. cant.* p. $193_{19} - 194_2$

F $94_2^V - 94_2^V$ = Let. cant. p. $193_{19} - 194_2$

F $133_6^V - 139_{13}^V$ = *Istoria domniei lui C.B.* p. $60_6 - 67_5$

F $94_{20}^V - 100_{11}^V$ = *Istoria domniei lui C.B.* p. $60_6 - 67_5$

F $139_{13}^V - 140_4$ = *Let. cant.* p. $194_{31} - 195_7$ (precedat de cuvintele de legătură: „Şi fiind domnul la Plătăreşti")

F $100_{11}^V - 101_6$ = *Let. cant.* p. $194_{31} - 195_{11}$ (precedat de cuvintele de legătură: „Şi fiind domnul la Plătăreşti")

F $140_4 - 141^v$ = File albe (*subl. n., C.V.*)

F $142_1 - 142_7^V$ = *Istoria domniei lui C.B.* p. $68_3 - 68_{23}$

F $101_6 - 102_{19}$ = *Istoria domniei lui C.B.* p. $67_6 - 68_{23}$

F $142_7^V - 143$ = *Let. cant.* p. $195_{22} - 196_{12}$

F $102_{19} - 103_3$ *Let. cant.* p. $195_{22} - 196_{12}$

După cum se vede, diferenţele între cele două tipuri de interferenţe apar în pasajul cuprins între f. $130_4^V - 131_2^V$ ale ms. **1321** şi f. $92_2 - 92_{17}^V$ ale ms **2150**. (În amîndouă manuscrisele sînt omise — pentru pasajele luate din *Istoria domniei lui C.B.* — titlurile de capitole şi citatele în greceşte).

Comparînd ms. **1321** cu ms **2.150**, observăm că în primul dintre aceste manuscrise, f. $140 - 141^v$ nu au fost lăsate libere pentru „cap. III—IV şi partea de la început a cap. V" din *Istoria domniei lui C.B.*, cum crede autoarea ediţiei critice [7], ci pentru pasajul ce se găseşte în ms. **2.150** între f. $101_1 - 101_{20}^V$. Textul de pe f. 140_4 din ms. **1321** se încheie cu cuvintele: „iar altă seamă de boieri, mai vîrtos Costandin", care se leagă logic de cuvintele: „Cantacuzino şi frate-său Mihai spăt[ar] Cantacuzino socotiră că nu iaste acest sfat bun" cu care începe f. 101, a ms. **2.150** (vezi *Let. cant.* p. 195_7). F. 101_{20}^V a ms. **2.150** are cuvintele: „au început a să socoti şi a să păzi mai într-alt chip şi la Bălăceanul a nu să mai uita, fără Kaizler ce-l mai ţinea, căruia multă sumă de bani şi altele îi făgăduiră. Însă dar nemţii la Bucureşti aşezîn (du-se)" care se leagă logic de cuvintele [8]: „(ducîn)du-se la Bucureşti, cît au şăzut multă pagubă şi strică-

[7] *Istoria domniei lui C.B.*, p. 33.

[8] Copistul manuscrisului **1321** a găsit în originalul său „du-se la Bucureşti" şi a completat cuvîntul altfel decît era în realitate în text, de aceea în loc de „aşezîndu-se" apare „ducîndu-se".

ciune au făcut", cu care începe f 142_1 a ms. **1321** (Vezi *Istoria domniei lui C.B.* p. 68_3). Aşadar, ms. **1321** a fost copiat după un manuscris în care lipseau filele (sau fila) corespunzătoare acestui text. Dintr-o fericită întîmplare am găsit acest izvor, care este ms. **3.444**[9], unde între f. 127^v şi 128 lipseşte o filă (lipsa nu este semnalată de numerotarea tîrzie). În ms. **3.444**, f. 127^v se încheie cu cuvintele : „Iar altă seamă de boieri, mai vîrtos Costandin", iar f. 128 începe cu cuvintele : „du-se la Bucureşti, cît au şăzut multă pagubă şi stricăciune au făcut", adică tocmai cuvintele ce încadrează f. 140_4-141^v, lăsate libere în ms. **1.321** (vezi mai sus). Comparaţia cu ms. **2.150** indică precis că din ms. **3444** lipsea numai o filă ; copistul, sesizînd după sens această lacună, a lăsat liber spaţiul pe care îl considera necesar pentru completarea ei.

★

În concluzie : a) În ms. **1321** nu lipsesc „cap. III-IV şi partea de la început a cap. V" din *Istoria domniei lui C.B.* (care în mod obişnuit nici nu intră în tipurile de interferenţă descrise), ci textul din *Let. cant.* p. 195_{7-11} şi *Istoria domniei lui C.B.* p. 67_6-68_3 ; b). În această parte, ca şi în cea privind numai *Letopiseţul cantacuzinesc*, ms. **1.321** este o copie după ms. **3.444**, manuscris în care lipseşte tocmai fila cu textul amintit aici mai sus.
Deci ms. 3.444 trebuie inclus în stema de manuscrise a Istoriei domniei lui C.B., alături de celelalte ms. din grupa Y, familia A*.

Cătălina Velculescu

---

[9] În ms. **3.444**, între f. 1—119 se găseşte *Letopiseţul cantacuzinesc*, iar între f. 119 şi 129 se găseşte exact acelaşi tip de interferenţă între *Let. cant.* şi *Istoria domniei lui C. B.* ca în ms. **1321**, diferit de cel din ms. **2.150**.

* Deşi credem de prisos, menţionăm totuşi că îndreptările pe care le facem nu ştirbesc cu nimic admiraţia noastră faţă de lucrarea fundamentală la care ne referim.

CORESPONDENȚA DINTRE LIVIA TITU MAIORESCU ȘI JAN URBAN JARNÍK[1]

Am publicat altădată o parte din corespondența purtată de Jan Urban Jarník cu Titu Maiorescu și arătam acolo împrejurările în care profesorul ceh a cunoscut la București, în vara anului 1879, pe Maiorescu[2]. Era prima vizită a lui Jarník în România. El venise să studieze „mai de aproape limba și în genere cultura română", cum mărturisește singur în prima scrisoare adresată Liviei Maiorescu, după sosirea lui în capitala țării, în mai-iunie 1879 (anexa I)[3]. În timpul acestei vizite, Jarník a fost ales membru corespondent al Academiei Române, deși era în vîrstă de numai 31 ani. Tot atunci, el a frecventat cu mare interes „Junimile literare"[4], care se țineau în casa lui Maiorescu în fiecare miercuri. Acolo, Jarník a avut prilejul să cunoască toată elita literelor românești din acea vreme. Iată ce scria el, în această privință, mult mai tîrziu; „Pasă-mi-te în salonul din str. Mercur am avut prilejul să fac cunoștință personală cu scriitorii cei mai de vază de atunci: Alecsandri, Jacob și Leon Negruzzi, Slavici, Eminescu, Caragiale, Gane etc., etc.

N-am să uit niciodată plăcerea ce am avut, asistînd la niște serate literare unde autorii citeau niște producte noi ale lor, supunîndu-le judecării celor de față. La asemenea ocaziune, îmi venea în minte vestitul Hotel de Rambouillet din sec. al XVII-lea, unde Pierre Corneille citea drama sa religioasă *Polyeucte*"[5].

Prin 1882, Jarník dorind să continue corespondența cu Maiorescu, față de care a avut o admirație deosebită, acesta îi scrie, la 10 oct. 1882, că dacă vrea „să țină corespondență în limba română, fiica mea Livia, care știe bine românește și are timp liber, este dispusă a te ține în curent..."[6].

Începînd chiar din luna următoare, Livia preia această sarcină și timp de un an de zile îl informează pe profesorul ceh mai ales despre cele ce se discutau în ședințele literare din casa lui Maiorescu. Cele zece scrisori adresate lui Jarník și pe care le publicăm aci prezintă o deosebită importanță documentară pentru istoria culturii noastre din această perioadă: (27 XI 1882—30XI 1883). Pe lîngă unele informații cu caracter personal, care îl priveau pe Jarník, Livia Maiorescu ne oferă știri cutremurătoare despre crizele de alienație mintală ale marelui Eminescu.

Traian Ionescu-Nișcov

---

[1] Din lucrarea „*Corespondența lui Jan Urban Jarník cu românii*", aflată în manuscris.

[2] Vezi „Manuscriptum", București, II (1971), 4 (5), p. 157 — 174.

[3] Deși foarte tînără, Livia Maiorescu se iniția la data aceea în secretele relațiilor mondene ale curții regale.

[4] Sau „Miercurile literare", cum le numea și Titu Maiorescu, cf. *Însemnări zilnice*, București, I (1937), p. 338.

[5] Cf. *Drumul pe care am mers*, în „Conv. lit.", XLIII (1909), p. 960.

[6] „Manuscriptum", *op. cit.*, p. 174.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 4, p. 551-558, București, 1974.

Jan Urban Jarník către Livia Maiorescu

(București, mai-iunie 1879)

I

Doamnă,

Venit la București, cu misiunea de a studia mai de aproape limba și în genere cultura română, am onoare a vă ruga să binevoiți a solicita pe lîngă Alteța Sa regală Doamna favoarea unei audiențe pentru mine, în care să pot prezenta Augustei Doamne, împreună cu omagiile mele respectuoase, lucrările mele literare relative la limba română.

Vă rog să primiți, doamna mea, încredințarea înaltei mele considerări.

Livia Titu Maiorescu[1] către Jan U. Jarník

27 noiembrie 1882
București, Str. Mercur, 1

II

Stimate domnule Jarnik,

N-am vrut să vă răspund înainte de a vă putea spune ceva mai hotărît despre tipărirea aceea la Ispirescu. D. Slavici[2] a vorbit despre treaba asta cu Socec, care i-a făgăduit că următoarea carte pe care o va tipări are s-o dea lui Ispirescu, înștiințînd atunci pe D. Slavici, care o să vă scrie D-voastră, spre a se înțelege de-a dreptul despre partea financiară. Cît despre cuvinte, iată-le-s revăzute de către D-nii Slavici și Eminescu. Despre colecția D-voastră (forma *vă* și *voastră* nu este întrebuințată în românește, așa precum e în fr., ci tot D-voastră) și a D-lui Bărseanu, iată ce vă pot spune. A luat-o Alecsandri chiar acum 2 săptămîni cu el la țară ca să facă raport despre ele, însă fiindcă Academia n-are fonduri la dispoziția ei pentru asemenea lucruri, chiar raportul fiind făcut nu se va putea face nimic înaintea convocării Adunării generale, care e de regulă înainte de Paște. Însă papa crede că fiind el, Negruzzi, Alecsandri și mai mulți alți de sprijin acolo, tipărirea se va face și vă spune totodată să trimiteți glosarul și notele (așa mi se pare, știți D-voastră) care mai lipsesc.

Miercurile noastre sînt foarte sporitoare. Dl. Roșca[3] a citit o nouă dramă *Fata de la Cozia*, bună, în versificație foarte corectă.

Dl. Slavici vrea să scrie una, a și scris 3 acte[4]. Dl. Nenițescu[5] aduce poezii lirice frumușele. Presupun că toate lucrările care aveau însemnătate mai mare pentru D-voastră vi le-am scris,

---

[1] *Livia Titu Maiorescu* (1864—1946) a fost o distinsă intelectuală. A tradus schițe din spaniolă, engleză și din germană.

[2] În această perioadă, Jarník căuta de zor pe cineva care să tipărească o lucrare la tipografia lui Ispirescu, spre a-și recupera, în felul acesta, suma de 600 franci, pe care i-o datora Ispirescu. După cum se va vedea, Jarník i-a scris și lui Slavici în această privință.

[3] *Iuliu I. Roșca* (1858 — 1940), scriitor și publicist. *Fata de la Cozia*, dramă în versuri, a apărut la București, în 1886.

[4] Pînă la data acestei scrisori, Slavici publicase deja : *Fata de birău*, comedie în două acte, în „Conv. lit.", V, (1871), nr. 1,2, p. 1—12, 17—29, precum și *Toane sau vorbe de clacă*, comedie în trei acte, în „Conv. lit.", VIII (1875), nr. 11, p. 417—432. Se prea poate ca Livia Maiorescu să se refere la această din urmă piesă de teatru, deoarece celelalte, *Polipul Unchiului* și *Gasper Graziani* au fost s rise mai tîrziu (1866). Vezi și *Prefața* la I. Slavici, *Teatru*, ediție îngrijită de I. D. Bălan, București, 1963.

[5] *Ioan S. Nenițescu* (1854 — 1901), scriitor, profesor și membru al Academiei române. Tocmai în cursul anului 1882 a dat la lumină un poem în nouă cînturi, *Șoimii de la Războieni*, București, Tip. Acad. române, 1882.

și nu-mi veți lua în nume de rău, dacă și închei scrisoarea, deoarece am cam multe de făcut. Sper că vă aflați bine și D-voastră și familia, precum vă dorește

Livia Maiorescu

București, 9/21 ianuarie 1883
Str. Mercur, 1

III

Stimate domnule Jarník,

Nici nu știu cum să vă scriu, deoarece scrisoarea D-voastră de la 3 ianuarie conținea o știre atît de tristă. De-abia îndrăznesc să vă întreb ce vă face fetița? La o vîrstă atît de fragedă e așa de greu de a scăpa copiii de boale. Ce rău început al anului; însă, precum știți, nu începutul, sfîrșitul hotărăște bunătatea unui lucru: Ende gut, alles gut [6]. Noi pe-aici n-am făcut multe isprăvi. În ajunul Crăciunului am fost la un pom măreț și împodobit la D-na Kremnitz, fiind prezenți D-nii Gane, Negruzzi, Slavici, Eminescu etc. Mare veselie a tuturora, se-nțelege mai ales a lui Georges Kr[emnitz], care într-adevăr s-a făcut un băiat voinic și inteligent. În a doua zi de Crăciun aceeași societate la noi, alt pom mai mic, sara muzică sub direcția D-lui Negruzzi, care e grozav de hazliu și ne-a făcut să ne tăvălim de rîs. Din acel moment însă încetează cumințenia noastră și o îmbolnăvire generală de friguri, răceală etc. ne-a ajutat a petrece anul nou, fiecare acasă și parte în pat. Acum însă reîncepem activitățile noastre și miercurile reîncep, încît sper că în curînd o să vă pot scrie despre vreun splendid op (cu toate că nu prea știu cine ar fi să fie autorul). Precum v-am scris și data trecută, tipărirea colecției D-voastră de poezii populare așteaptă adunarea generală a Academiei. Papa este însă de părere că va face-o să se primească și vă sfătuiește să isprăviți glosarul.

Să nu credeți că s-a uitat treaba cu Ispirescu. Dl. Slavici a stăruit în toate părțile, dar trebuie vreme pîn-ce se găsește chiar și la Socec o carte de tipărit.

Papa, mama, Dl. și D-na Kremnitz vă trimit urări de anul nou, la care mă unesc și eu. Să-l începeți cît de bine, să vă poarte precum vă dorește

Livia Maiorescu

(*Vreau* cere subjunctivul, nu infinitivul, exemplu: *Vreau amîna — Vreau să amân*).

9/21 februarie 1883
București, Str. Mercur, 1

IV

Stimate domnule Jarník,

Iertați că am întîrziat atît de mult cu răspunsul scrisoarei, însă mă tot țineam să vă spun ceva despre traducerea ceea, pe care vroiați s-o faceți cu Domnul Slavici [7]. Cu toată întîrzierea, tot nu vă pot spune nimica, deoarece nu l-am văzut pe d-lui de 4 săptămîni, fiind el bolnav. Cît despre poveștile lui Creangă, trebuie să vă spun că singura formă sub care au fost tipărite sînt „Convorbirile". Sînt acum trei zile de cînd am primit glosarul Dv. Îl va

---

[6] *Ende gut, alles gut* = germ. sfîrșit bun, toate bune, *urma alege*.

[7] E vorba de textul povestirii *Bunica*, de Božena Němcová, tradusă de Jarník și stilizată de I. Slavici. Ea va apare în „Tribuna" de la Arad și apoi în volum, în 1885.

depune papà la Academie în una din vinerile viitoare. Cît despre literatură, nu am ce vă spune. N-au fost de trei săptămîni adunări, deoarece papà a tot fost ba într-o parte, ba în alta. Vroiam numai să vă spun că am primit glosarul. Îndată ce voi vedea pe Dl. Slavici, o să vă dau de știre, ce iese din traducția ceea.

Primiți, vă rog, încredințarea înaltei mele stime.

Livia Maiorescu

29/17 martie 1883
București, Str. Mercur, 1

V

Stimate domnule Jarnik,

Ieri, în cea dintîi ședință a adunării generale, prin sprijinul D-lui Alecsandri și a lui papà, Academia a hotărît să tipărească colecția D-voastră împreună cu glosarul într-o ediție populară. Domnul Alecsandri, care a fost ieri sară la adunarea noastră literară, era foarte mulțumit de a găsi aci glosarul, care nu i se trimesese, deoarece tot era vorba să vie D-sa aici, fiindcă i se iviseră cîteva cuvinte pe care nu le cunoștea D-sa. Un lucru s-ar fi făcut, însă cu traducerea D-voastră, tot nu vă pot spune încă nimic, căci de două luni Dl. Slavici e bolnav și nu s-a văzut pe la noi. Chiar serile literare au fost mult timp întrerupte din cauza absențelor multiple pe care a fost papà nevoit să le facă. Au reînceput însă și ieri s-a cetit de Dl. Chibici amintirile unui voluntar din 1877, care sînt sfîrșite acum și sînt foarte interesante, hazlii și bine scrise. Dl. Roșca, care după cum vă scriam dăunăzi a scris *Fata de la Cozia*, a mai cetit lucrarea sa asupra *Calului și femeia română în poezia populară*[8]. Cea dintîi lucrare e desigur superioară celei de-a doua, aceasta neprezentînd notele caracteristice a[le] unei femei *române* în deosebire de alte popoare. Dl. Gaster e silitor între toți și după lucrarea sa asupra țiganilor[9], care și-au mîncat biserica, pe care o puteți găsi în numărul din urmă din Revista D-lui Tocilescu, ne-a cetit ieri despre Ciubăr-vodă mîncat de șobolani și despre legende analoage în țările celelalte, sp[re] ex[emplu] : Rattenfänger von Hameln[10]. Un domn, Duiliu Zamfirescu

---

[8] I. Roșca, *Femeea română după cîntecele populare* a format obiectul unei conferințe pe care Roșca a ținut-o în ziua de 5/17 XII 1881 la Soc. „Concordia" din București : Textul a apărut apoi în „Familia", XVIII (1882) nr. 41—45. Partea a II-a, *Calul după cîntecele populare ale românilor*, a publicat-o mai întîi în „Telegraphul", București, XII (1882), nr. 2967 din 1 IV, 2969 din 3 IV, 2992 din 1 V și 2993 din 2 V. Mult mai tîrziu, au apărut și în volum, *Femeea română după cîntecele populare. Calul la români. Două încercări de psihologie populară*, Ediție nouă, București, 1927.

[9] Vezi M. Gaster, *Țiganii ce și-au mîncat biserica*, în „Revista pentru istorie, archeologie și filologie", I (1883), vol. I, fasc. 2, p. 469—475 și *Ciubăr Vodă, mîncat de guzgani* (*ibidem*, vol. II, fasc. a III-a, p. 185—191).

[10] *Hameln* = veche așezare saxonă în landul Hanovrei. Sub Carol cel Mare, localitatea avea caracterul unei baze militare, iar între sec. VIII — XIII a făcut parte din domeniul abației de Fulda. În jurul acestui orășel s-a țesut o străveche legendă, de circulație universală, numită : *Vînătorul de șoareci de la Hameln* (= *Rattenfänger von Hameln*). Povestea spune că prin 1284 își făcu apariția în oraș un om, îmbrăcat foarte ciudat, care propuse localnicilor să-i scape de urgia șoarecilor, în schimbul unei sume de bani. Orășenii consimțiră și noul venit, care nu era altul decît diavolul — începu să cînte din fluier. Melodia fiind vrăjită, șoarecii ieșiră din ascunzișuri și porniră în urma străinului. Cînd socoti că șoricimea din Hameln era toată în urma lui, cîntărețul din fluier se îndreptă spre rîul de dincolo de oraș. Intrînd în apă după el, șoarecii au pierit pînă la ultimul. Însă locuitorii orașului nu s-au ținut de cuvînt și nu i-au dat nici un ban. Atunci vînătorul de șoareci s-a răzbunat. După cîtva timp a venit din nou și, de astă dată, în locul șoarecilor, s-au luat după el copiii din Hameln. Demonul îi atrase pe un munte din apropiere, unde dispărură cu toții, cu excepția unuia singur.

care vă este poate cunoscut ca colaborator la „România liberă”[11], a cetit ieri poeziile sale, care însă s-au găsit foarte puțin bune. Într-una din ele D-sa vorbește de femeie ca vicleană și „falsch”, drept ilustrare mai clară zice că are mustață de pisică, fie cum ar fi că tot ca mustață de pisică este. Așa și un domn Scarlat Moscu[12] ne ceti despre dorul păstoriței, care din oițe, mioriițe, doiniițe, în sfîrșit și asta e cam greu de găsit frumoasă. Acum cu Academia vor fi întotdeauna foarte mulți aici, eram vreo 25, dintre care nelipsitul Dl. Hasdeu. Și D-sa ne ceti miercurea trecută o alegorie scrisă de D-sa pentru un album à la Paris, pe care-l publică italienii cu ocazia unei anume aniversări a lui Rafael[13]. Despre oameni atît de mari nu-mi este permis a judeca, pentru un simplu muritor ca mine, mi s-a părut foarte alegorică. Dar almanahul acela din Viena[14] ce se mai face? Ba că de Crăciun, ba că în ianuarie. Dăunăzi scriau de acolo că negreșit în februarie. Ca și primăvara, nu se poate hotări a ieși; căci într-adevăr iarnă ca asta nesfîrșită și grea nici că se mai poate. De 6 luni de cînd facem foc. E de desperat de toate primăverile. Țineam să vă scriu cît de iute deciziunea Academiei, cu această ocazie v-am mai dat o mică dare de seamă despre activitatea literară de-aici, însă acum nu mai am ce spune și-nchei scrisoarea rugîndu-vă să primiți încredințarea înaltei mele stime.

Livia Maiorescu

București, 23 iunie 1883
Str. Mercur, 1

VI

Stimate domnule Jarník,

O mare tăcere s-a stabilit între D-voastră și mine, încă îmi vine a crede că n-ați primit scrisoarea mea, în care vă spuneam că o simplă carte de vizită a D-voastră cu care ar veni Dl. Picz[15] la papa, care acesta i-ar da una pentru Dl. Sturdza[16], ar fi mijlocul cel mai simplu și sigur pentru a mijloci acelui domn, prin oarecari recomandațiuni ale D-lui Sturdza, o călătorie plăcută prin țara noastră. Junimile precum știți încetează vara și după ce ne-a cetit Dl. Alecsandri, acum două luni, *Blanduzia*, a mai fost o miercure și apoi s-au încheiat pînă la toamnă. Cum vă place Almanahul?[17] Presupun că ați cetit despre marile serbări la descoperirea statuii lui Ștefan cel Mare[18]. Și noi am fost la Iași, nu pentru serbări, ci două zile după, de am mai văzut prietenii noștri de dincolo. Cum vă merge familia Dl. Jarník?

---

[11] Ziarul „România liberă” a apărut la București, începînd din 15 V 1877 și pînă la 14 VI 1889.

[12] Despre *Scarlat Moscu* nu știm decît că în 1883 a publicat o nuvelă socială, *Lumea mare și lumea mică*.

[13] *Raffaello Sanzio* (1483 — 1520). Se referă la aniversarea a 400 de ani de la nașterea marelui pictor.

[14] Livia Maiorescu se referă la *Almanachul societății academice social-literare „România Jună”*, I, Viena, 1883, în care avea și Maiorescu un articol, *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare*, (p. 83—94); volumul următor a apărut în 1888.

[15] *Ladislav Pič*, profesor la universitatea din Praga, a făcut în vara anului 1883 o vizită în țara noastră, pentru a se documenta în problema originii poporului român.

[16] *Dimitrie Sturdza* (1833 — 1914) era la această dată ministru de externe și președinte al Academiei Române.

[17] Nu putem preciza de ce *almanah* e vorba.

[18] În ziua de 5 iunie st. n. 1883, s-a dezvelit la Iași statuia în bronz a lui Ștefan cel Mare. Cu acest prilej au avut loc mari festivități, la care au luat parte numeroase delegații oficiale, membrii guvernului și regele.

Staţi vara la Pesta? [19] Noi deocamdată o să rămînem aici, papa pleacă peste vreo zece zile în străinătate, că pe cînd noi eram la Iaşi, el avea treabă. Căldura nu este încă prea mare şi vrem să profităm de grădiniţa noastră, la care ne-aţi ajutat şi D-voastră, dar care acuma e foarte frumuşică şi umbroasă. Nu ştiu de v-am scris că domnul Negruzzi cu Dl. Caragiale au făcut un libretto de operetta, *Hatmanul Baltag* [20], de tot hazul, pe care îl compune acum domnul Caudella din Iaşi [21]. Sper că toamna ne va aduce reprezentaţia acestei prea frumuşele operete.

Sper că vă aflaţi bine şi D-voastră şi Doamna şi copiii.

Vă rog să primiţi încredinţarea deosebitei mele stime.

Livia Maiorescu

19/31 august 1883
Bucureşti, Str. Mercur, 1

VII

Stimate domnule Jarnik,

Vă scriu numai pentru a vă mulţumi pentru fotografia care aţi binevoit să mi-o trimiteţi şi pe care o găsesc foarte reuşită. Toată lumea stă în amorţirea vacanţelor, toţi au fost şi sînt în mare parte absenţi, nimic nou, nimic interesant. Papa a fost dus în Elveţia 6 săptămîni, noi însă am stat acasă, am făcut cîteva schimbări în casă.

Dl. Picz, precum am cetit într-un jurnal, a fost prin Bucureşti, dar n-a fost pe la noi, n-a prea nimerit-o bine, toţi erau duşi. Presupun că ştiţi nenorocirea care s-a întîmplat micului nostru cerc de prieteni, e de 7 săptămîni, încît ar fi trebuit să pătrundă pînă la D-voastră. Dl. Eminescu este internat în casa de sănătate pentru alienaţie mintală. E într-o stare încă acută, încît dr. nu ştie încă [dacă] va muri, se va tîmpi (ceea ce numesc cei mai mulţi oameni că a trecut nebunia) ori va deveni stare de nebunie de acuma, care este însă încă prea violentă pentru a rămîne aşa, cronică. E bine îngrijit, are odaia lui, păzitorul lui, dar e puţină, adică nu e speranţă de loc să-şi revie în fire, e numai întrebarea, dacă va deveni „blöde" [22] sau dacă va rămînea nebun de tot. El mai are 2 fraţi nebuni. E într-o stare de neconştiinţă absolută, nu cunoaşte absolut pe nimeni, vorbeşte într-una vorbe fără şir, luîndu-se după sunetul lor şi căutînd felul lor. De ex. miine, pîine, cîine. Înainte de a-l închide a fost la noi, ne-a sfinţit pe toţi, zicînd că el e Budha şi vindecă pe toţi. În sfîrşit, a fost ceva nespus de dureros, toată îmbolnăvirea acestui om genial. Atîta noutate ştiu să vă spun.

Vă rog spuneţi complimentele noastre D-nei Jarnik şi primiţi încredinţarea deosebitei mele stime.

Livia Maiorescu

Bucureşti, 3 octombrie 1883
Str. Mercur, 1

VIII

Stimate domnule Jarnik,

E vorba să se facă o colecţie a poeziilor D-lui Eminescu, despre care v-am scris că e bolnav şi e internat în casa de sănătate pentru alienaţie mintală. Nu cred, dar poate că

[19] E sigur că Livia Maiorescu a intenţionat să scrie *Praga*, iar nu *Pesta*.

[20] *Hatmanul Baltag* a apărut în „Conv. lit.", XVIII (1884), nr. 2 din 1 V, p. 56—68, 3 din 1 VI, p. 109—118 şi 4 din 1 VII, p. 157—166.

[21] *Eduard Caudella* (1841 — 1924), fiul lui Francisc Serafim Caudella (1812—1867), a făcut studii muzicale în Franţa şi Germania. Director al Conservatorului din Iaşi. Printre altele, a compus şi muzica pentru *Hatmanul Baltag* (1884).

[22] *blöde* = germ: *timpit, idiot.*

din întîmplare aveți și D-voastră sau ați văzut la altcineva că are copiat poezii de ale lui; se-nțelege, nici copiate din „Conv/orbiri/", nici din „Familia", căci pe acele le știm și noi. Dacă ați avea bunătatea, dacă aveți vreuna, să ne-o trimiteți sau să-mi spuneți că nu aveți nici una, în cazul contrar — fiindcă mulți sînt de părere că e mai bine să fie dus D. E[minescu] la Viena, cu toate că e foarte bine îngrijit aici și are anume pe un păzitor foarte inteligent și cumsecade, papa va ține o conferință din venitul căreia e vorba să fie trimis E[minescu] la Viena. Toată afacerea e grozav de tristă și e grozav de puțină speranță. Tocmai scriind rîndurile acestea, îmi vine scrisoarea D-voastră cu fotografia D-voastră și a familiei, pentru care vă mulțumesc foarte mult. Mi-ați povestit atîta despre D-na Jarnik și despre copiii D-voastră, încît acum îmi pot, prin ajutorul fotografiei, să mi-i închipuiesc pe toți. Mai ales băiețelul, care stă între D-voastră, mi-a cîștigat toate simpatiile, și sînt convinsă că ne-am împrieteni iute, deoarece toți copiii au mare încredere în mine, se vede că simt ei slăbiciunea care o am eu pentru ei.

De-ale literaturii, e nou că Dl. Grădișteanu [23] a început și el seri literare cu dr. Ciru Economu [24], Zamfirescu [25] și celelalte. La noi nu începe încă, e atît de penibil a face Junimea fără Eminescu. *Fata de la Cozia*, piesa premiată de comitetul teatral din anul trecut, de D. Juliu Roșca [26], se joacă acum; cred că o să mergem în zilele acestea să o vedem. Nu știu dacă ați auzit că D. Alecsandri și-a dat piesa sa nouă, *Fîntîna Blanduziei*, să fie tradusă în franțuzește și să fie jucată la „Comédie française", ar avea haz să o vedeți D-voastră acolo înaintea noastră aici, în românește.

Dacă vă mai spun că bate vîntul rece din partea Rusiei și că probabil ne va aduce vreo poznă de frig sau ninsoare, nu-mi rămîne decît să vă rog a spune complimentele noastre D-nei Jarník și să luați D-voastră parte dreaptă din ele.

Livia Maiorescu

București, 31 octombrie 1883

IX

Stimate domnule Jarník,

Dacă nu v-am scris mai înainte a fost numai ca să vă pot spune ceva mai hotărît despre afacerea D-voastră cu Dl. Ispirescu, pe care n-o uitasem și aș fi împins-o la un oarecare sfîrșit, chiar și fără scrisoarea D-voastră, cea din urmă. Parcă v-am scris eu că Dl. Slavici, fiind bolnav vreo opt luni, n-a fost pe la noi, încît agentul cel mai esențial lipsea. Și cum a venit acum 2 luni, i-am adus aminte și în sfîrșit ieri mi-a spus că e ceva de tipărit etc. L-am rugat să vă scrie de-a dreptul și sper că o va face cît mai curînd. Cît pentru „Convorbirile", nu știu dacă știți că tot abonamentul pe an pentru Austria e de 6 fiorini, ceea ce e cu mult mai puțin decît cheltuiala, tocmai ca să se poată abona tinerimea de-acolo. Ați trebui

---

[23] Cred că e vorba de *Petre Grădișteanu* (1839 — 1921), jurist și literat, membru al Academiei Române.

[24] *Oeconomu Ciru* (1848 — 1910), jurist și om de litere, membru corespondent al Academiei Române.

[25] E vorba de *Duiliu Zamfirescu*.

[26] Piesa lui Roșca a fost distinsă, în cadrul unui concurs, cu premiul al II-lea, în valoare de 1 000 lei, de către comitetul Teatrului Național din București (Vezi T. Maiorescu, *Însemnări zilnice*, București, II, 1946, p. 136).

să puneți pe doi, trei elevi să se aboneze împreună, drept probă cît de mult țin ei la români. Joia trecută a plecat Eminescu, însoțit de un păzitor și de Dl. Chibici, la Viena [27], unde este internat în institutul D-lui Leitersdorf. De altmintrelea e nou că au reînceput întrunirile literare aici, la noi, însă fără dame. Sîmbăta trecută, Dl. Șerbănescu [28] a adus 3 poezii noi frumoase.

Sper că vă aflați bine și D-voastră și familia. La noi e o vreme prea frumoasă, de n-ar fi frunzele îngălbenite ai crede că e primăvară.

Vă rog să transmiteți complimentele noastre Doamnei Jarník și să primiți încredințarea deosebitei mele stime.

Livia Maiorescu

22 noiembrie st.v. 1883
București, Str. Mercur Nr. 1

X

Domnule Jarník,

Mi-ați făcut mare plăcere, aducîndu-vă aminte de mine cu ocazia cărții care de-atîta vreme doreați s-o vedeți tipărită pe românește. Și astă vară presupun că vă veți fi bucurat cînd au apărut Doinele culese de D-voastră și de Domnul Bîrsan. Cine are răbdarea să aștepte cu încetul, cred că ajunge la multe, cu toate că cam încet merg toate.

Sper că familia D-voastră se află bine și că și D-voastră urmați cu mulțumire activitatea la Universitatea de-acolo.

Vă rog să spuneți Doamnei Jarník complimentele mele și să primiți împreună cu mulțumirile mele și asigurarea deosebitei mele stime.

Livia Maiorescu

Serviciul
M.S. Reginei

București
Palat, 30 noiembrie st. v. 1883

XI

Domnule,

Din ordinul Maiestății Sale Reginei sînt însărcinată a vă transmite mulțumirile Maiestății Sale pentru cărțile trimise de D-voastră.

Colecția Doinelor din Ardeal era cunoscută și apreciată de Maiestatea Sa, însă deosebită plăcere I-a făcut culegerea expresiilor basmelor române, pe care n-o cunoștea încă. Cu adăugarea texturilor de limbă albaneză ați completat colecția cărților din activitatea D-voastră literară de pînă acum.

Primiți, vă rog, încredințarea înaltei mele considerațiuni.

Livia Maiorescu

---

[27] Despre *A. Chibici-Rădveanu* deținem prea puține date biografice. Se știe că participa cu regularitate la „junimile" literare, cum le spune Livia Maiorescu, care aveau loc, în fiecare miercuri, în locuința lui Maiorescu. Chibici a publicat impresii și amintiri din *Viața lui de voluntar* („Convorbiri literare", XVII 1883) 1, p. 1—7; 2, p. 68—74; 3, p. 105—112). Chibici nutrea pentru Eminescu o mare afecțiune și admirație. După cum se știe, el l-a însoțit pe marele nostru poet la Viena în toamna anului 1883, precum și în timpul călătoriei din Italia, în primăvara anului următor.

[28] Livia Maiorescu se referă la *Teodor Șerbănescu* (1839—1901), scriitor, ofițer și membru corespondent al Academiei române.

CÎTEVA PRECIZĂRI PRIVIND NUMELE LUI ION MINULESCU

Acum cîţiva ani apărea în paginile unei reviste judeţene [1] un articol intitulat *Adevăratul nume al lui Ion Minulescu*. Autorul articolului, profesorul Marin Rădescu, căuta să convingă că numele „adevărat" al poetului ar fi *Minculescu* şi nu acela cu care a intrat în istoria literaturii şi culturii româneşti, *Minulescu*.

La timpul său, articolul căpătînd adepţi, a stîrnit multă vîlvă, dar şi confuzii.

Atunci, ca şi acum, după trecerea timpului, se naşte o legitimă întrebare : care este totuşi adevărul ?

Presa locală slătineană [2] a publicat un material care a contribuit la clarificarea problemei şi a stabilirii adevărului privitor la numele şi prenumele poetului.

În stabilirea biografiei lui Minulescu, autorii au ţinut seamă, în genere, de unele interviuri, publicate în diferite reviste ale timpului.

Cercetările efectuate asupra materialelor documentare aflate la Arhivele Statului din Slatina ne îndreptăţesc să facem unele corectări şi să îndreptăm erorile făcute în acel timp, avînd scopul de a contribui la elucidarea controverselor privitoare la numele, prenumele şi originea bunicului din partea bărbătească, vîrsta mamei la naşterea poetului şi data morţii tatălui său.

În registrul stării civile de născuţi [3] al Oficiului Statului Civil circumscripţia I Bucureşti, la actul cu numărul curent 9 este înscrisă la data de „7 ianuarie 1881, orele opt şi jumătate după amiază, naşterea copilului Ioan (şi nu Ion), de sex bărbătesc, fiul lui Tudor Minculescu, decedat, şi al Alexandrinei Minculescu, vîrsta de 20 de ani". Naşterea a avut loc la „casa părinţilor săi, domiciliaţi în circumscripţia I, suburbia Curtea Veche, strada Covaci , nr. 15 [4].

După cum se poate vedea, în cuprinsul actului apare numele de Minculescu şi, greşită, vîrsta de 20 de ani a Alexandrinei, mama lui Minulescu.

Înregistrările greşite referitoare la numele copilului şi la vîrsta mamei sale se datoresc persoanei care, „ne-a prezentat naşterea pruncului", respectiv Sultanei Slăvescu, moaşa născutului

Între martori se afla şi Ştefan Ciucă, bunul (bunicul) copilului, care, se pare, nu ştia carte [5].

În lumina documentelor consultate, precizăm că este o greşeală de transcriere.

Şi iată de ce.

În primul rînd, bunicul său, precum şi tatăl, nu s-au numit niciodată *Minculescu*.

---

[1] „Argeş" — revistă politică, socială, culturală, an. III, nr. 1 (20), ianuarie 1968, Piteşti, p. 17.

[2] Gh. Mihai, „*Cu privire la numele lui Ion Minulescu*", în „Oltul", Slatina, an. II, nr. 368, 25 apr. 1969, p. 2,

[3] Arhivele Statului Slatina, colecţia xerografii M/1.

[4] Arhivele Statului Slatina, colecţia xerografii M/1.

[5] Ibidem.

Rev. ist. teoria lit, tom. 23 nr. 4 p. 559—561, Bucureşti, 1974

În actul de căsătorie [6] al tatălui poetului apare numele de Teodor Minulescu şi nu Minculescu, căsătorit cu Alexandrina Ciucă la 22 iunie 1879 în oraşul Slatina, act din care aflăm următoarele :

1. Teodor Minulescu s-a născut în luna mai 1844 în oraşul Bucureşti, circumscripţia I. După locul naşterii, tatăl lui Ion Minulescu nu era „oltean" şi ca atare susţinătorii acestei păreri nu au dreptate [7].

2. Bunicul lui Minulescu este cunoscut pe numele său adevărat de Minea Cirezan [8].

Ce a determinat schimbarea numelui din Minea în Minulescu — acest nume îl declară la căsătorie tatăl scriitorului — şi nu în Minculescu, şi data cînd s-a întîmplat acest lucru, nu se poate şti. Sînt cunoscute numeroase cazuri de asemenea transformări de nume.

Un alt fapt ce se poate ridica în discuţie este acela al schimbării prenumelui, din Ioan în Ion.

În actul de naştere [9] figurează „copilul Ioan", ca după mai bine de un an, în „actul de vaccină" [10] din 4 mai 1882 să figureze înscris cu numele de Ion.

Numele de Ion Minulescu este intrat în conştiinţa contemporanilor, acesta este consacrat de istoria literaturii române şi de fapt acesta este adevăratul nume.

Actele documentare aşa ni-l prezintă şi aşa va trebui considerat.

O serie de lucrări [11] prezintă drept dată de naştere a poetului „6 spre 7 ianuarie 1881". Data zilei de naştere, de fapt inexactă, a fost preluată şi de alţi cercetători [12].

Din actul de naştere aflăm că aceasta a avut loc în „ziua de 7 ianuarie 1881, orele opt şi jumătate" [13].

O altă dată notată greşit în lucrările sus-amintite este cea privitoare la moartea lui Tudor Minulescu. Data morţii socotită a fi noaptea „Anului Nou" 1880, este greşită.

Actele stării civile de morţi pe 1880 de la primăria oraşului Alexandria [14] consemnează decesul lui Teodor Minulescu în „ziua de 28 decembrie 1880, orele opt post meridiane", fapt întîmplat la hotelul Concordia din Alexandria.

Date controversate în lucrările dedicate poetului şi scriitorului Ion Minulescu sînt cele referitoare la vîrsta mamei sale la naşterea copilului. Şi unele acte oficiale consemnează date diferite.

În actul 9/1881 [15], de fapt, actul de naştere al viitorului poet, Alexandrina Minulescu, născută Ciucă, a fost declarată ca avînd vîrsta de 20 de ani.

Data este greşită.

În registrul matricol al născuţilor din „Văpseaua Roşie", Slatina, găsim trecută la nr. 2 din ianuarie 1859 [16] „naşterea copilei Alexandrina Ciucă". Ca atare, la naşterea lui Ion Minulescu vîrsta mamei era de 22 de ani.

---

[6] Arhivele Statului Slatina, colecţia stare civilă, registru nr. 192/1679, f. 22 v.
[7] Ion Minulescu, *Romanţe pentru mai tîrziu*, Bucureşti, 1968, p. V.
[8] Arhivele Statului Slatina, colecţia stare civilă, registru nr. 192/1879, f. 22 v.
[9] Arhivele Statului Slatina, colecţia xerografii M/1.
[10] Arhivele Statului Slatina, colecţia xerografii M/3.
[11] Ion Minulescu, *Romanţe pentru mai tîrziu*, ed. cit., p. 5.
[12] Ion Minulescu, *Poezii*. Antologie şi cuvînt înainte de Emil Manu, Bucureşti, 1969, p. 5.
[13] Arhivele Statului Slatina, colecţia xerografii M/1.
[14] Arhivele Statului Tr. Măgurele, fond. stare civilă, primăria Alexandria, reg. n. 1880, f. 99.
[15] Arhivele Statului Slatina, colecţia xerografii M/1.
[16] Arhivele Statului Slatina, fond. stare civilă, reg. 2/1859, f. 2, primăria Slatina.

Această dată concordă şi cu cea declarată la încheierea căsătoriei, care a avut loc la „22 iunie 1879, în oraşul Slatina", cînd Alexandrina Ciucă avea 20 de ani" [17].

După 5 ani de la moartea primului său soţ, văduva Alexandrina Minulescu se recăsătoreşte în ziua de 11 mai 1885 [18]. Acum avea 26 ani. Coroborate datele, rezultă că, la naşterea viitorului poet, vîrsta mamei era de 22 ani (şi nu de 20).

O altă dată asupra căreia se pot face referiri priveşte prenumele tatălui lui Ion Minulescu. În monografia amintită mai sus, figurează Tudor. În actele de stare civilă, de căsătorie [19] şi de deces [20], este Teodor.

Datele inexacte înscrise chiar în unele acte oficiale se datoresc „declaraţiilor greşite" făcute de către persoane îndepărtate ca grad de rudenie şi necunoscătoare ale familiei Minulescu. Datele inexacte apar în acele categorii de acte în care cei în cauză nu au fost în faţa celor care le-au înscris în diferite documente oficiale.

Prof. Gh. Mihai
Slatina

[17] Arhivele Statului Slatina, fond. stare civilă, reg. 192/1879 f. 22, v., primăria Slatina.
[18] Arhivele Statului Slatina, fond. stare civilă, reg. 255/1885, f. 18, primăria Slatina.
[19] Arhivele Statului Slatina, fond. stare civilă, reg. 192/1879, f. 22 v.
[20] Arh. Stat. Tr. Măgurele, fond. stare civilă, pr. Alexandria, reg. de morţi 1880, f. 99.

BUCUREȘTII DIN TIMPUL LUI MÀVROGHENI ÎNTR-UN ROMAN ENGLEZ DE LĂ ÎNCÈPUTUL SECOLULUI al XIX-lea

Între cărțile engleze — nu prea numeroase : însemnări de călătorie, istorie, proză narativă — care amintesc sau se ocupă pe larg de țările române, *Anastasius* , 1819, romanul lui Thomas Hope [1] nu a fost încă menționat de istoricii literarî care au tratat acest subiect [2]. Cartea, al cărei titlu complet sună în tradiția picarescă a romanului secolului al XVIII-lea *Anastasius, or the Memoirs of a Modern Greek, written at the close of the 18th century*, deși astăzi este menționată doar ca document de istoriile literare engleze, s-a bucurat în Anglia epocii de un notabil succes de public, citită cu încîntare ca roman de aventuri, al căror fundal îl forma peisajul social și geografic atît de pitoresc al Orientului apropiat și al Peninsulei Balcanice.

Picaresc ca structură, autobiografic ca mod de relatare, *Anastasius* povestește cu risipă de documentare, a cărei autenticitate nu poate fi însă certificată, aventurile unui tînăr grec care peregrinează în căutarea norocului și a necunoscutului prin țările de pe cursul inferior al Dunării, prin nordul Africii și prin ținuturile arabe. Fascinația exoticului, misterul și trepidația întîmplărilor i-au asigurat o lectură largă — romanul a fost în foarte scurtă vreme, în 1820, tradus în franceză, ceea ce i-a deschis calea spre Europa — căci continua linia poveștilor orientale byroniene savurate cu sufletul la gură. Se consemnează că Byron însuși, căruia i se atribuise romanul apărut anonim, i-a mărturisit lui Lady Blessington că regretă nespus că nu el, ci Hope este autorul popularei cărți. Romanul a îmbătrînit însă repede, poate tocmai pentru că apăruse ca o cerință de modă. Astăzi se citește cu greu, obosind prin repetiție, monotonie, descriptivism fastidios.

Nu este însă de mirare că fragmente din acest roman — anume cele referitoare la aventurile eroului în Țările Române — au fost traduse la cîteva decenii după apariție într-un periodic românesc de mare circulație, ziarul „Românul" al lui C.A. Rosetti, al cărui interes pentru literele engleze nu mai trebuie subliniat. Autorul traducerii celor cîteva capitole este Ștefan Dimitru Grecianu din „satul Cioceni, districtul Praovei", animat și de elanuri patriotice (revelarea unui document nou despre istoria poporului) și de scopuri educative (oferirea unui model de traducere) și, după cum de asemenea afirmă în scrisoarea de introducere, dornic de a face amendă onorabilă față de C. Grigorescu, „deputat al orașului Ploiești în Adunarea Națională", pe care îl făcuse odată să întîrzie de la datoriile obștești.

Traducerea românească apare sub titlul *Istoria lui Nicoală Mavrogheni Domnul Țĕrii Românesci* (*Fragment din Anastase sau Memoriile unui Grec în Seclul XVIII*) și formează

---

[1] Thomas Hope (1770 — 1831), scriitor și colecționar de artă, călător pasionat, autor de mai multe lucrări de artă decorativă și vestimentară printre care : *Household Furniture and Interior Decoration*, 1807, *Costumes of the Ancients*, 1809, *Designs of Modern Costumes*, 1812.

[2] Marcu Beza, *English Travellers in Rumania* și *English Travellers on the Vlachs* în *Papers on the Rumanian People and Literature*, London, 1920, I. Botez, *Scriitori engleji despre români* în *Studii și observații*, București, 1920 ; Petre Grimm, *Traduceri și imitațiuni românești din literatura engleză*, în „Dacoromania", III (1923), p. 284—378 ; N. Iorga, *Istoria românilor prin călători*, București, 1929, 4 volume.

Rev. ist. teorie lit., tom. 23, nr. 4, p. 563-564, București, 1974.

materia de opt numere a „Foiței Românului" [3]. Grecianu a tălmăcit după intermediarul francez al lui Defauconpret, *Anastase ou Mémoires d'un Grec, écrits à la fin du XVIIIe siècle traduits par l'auteur de Londres en 1819*, 2vol., Paris, 1820, lucrare însoțită de o hartă. Data traducerii este însemnată de autorul român ca 1860, august 2—14. De real interes pentru eforturile pe care oamenii cultivați le făceau pentru propășirea scrisului românesc, scrisoarea dedicație a lui Grecianu către C. Grigorescu este reprodusă mai jos în fragmentele ei semnificative : „Amice ! Acum doue septămîni, fiind amîndoi la Monastirea Căldărusianii în sala arhondaricului de sus, și privind tabloul acela vechiu și pocit al lui Mavrogheni, îmi veni ideia să adun și să traduc în limba noastră aceste fragmente atingătoare de Mavrogheni și de istoria română din timpul acela, care le găsisem aeum vre-o cîți-va ani cînd citisem romanul englez intitulat *Anastase, sau Memoriele unui Grec*.

Am cules din frumoasa scriere a lui Thomas Hope orice am găsit atingător de Principate și interesante pentru români, și am făcut acest mic tot, tradus cu fidelitate.

Stilul meu îl vei găsi poate cam conservator-progresist, însă să nu te miri, căci în litere, o mărturisesc, eu sînt de coloare aceasta. Sistema mea aici diferă de ceea ce profesez în politică. Neologismurile stilului la modă astăzi îmi plac și mie, dar îmi place să și conserv zicerile cele vechie consacrate prin us, spre a înavuți limba noastră și cu unele și cu cele alte.

Vei fi dta, amice, cel dintîiu român care vei citi în limba noastră această fidelă imagine a timpilor de sub domnia lui Mavrogheni...".

Se traduc, astfel, din roman capitolele III, IV, V, VI (împreună cu notele respective) din versiunea franceză, vol. II, începînd cu p. 62, capitole în care se descrie capitala valahă în timpul domniei lui Mavrogheni (1786—1790), domnitorul fanariot îndrăgit de Pitaru Hristache, supranumit „tușan"=iepure de multe hotare, amintit pentru calitățile sale edilitare. Acțiunea se petrece în Bucureștii anilor 1788—1789, iar Mavrogheni apare ca prietenul din copilărie al aventurosului Anastasius. Prima referință la Mavrogheni se face în roman în volumul I, p.464, cap. XXII (versiunea franceză), unde este numit „hospodar de Valachie".

Relatarea lui Hope își are partea preponderentă de ficțiune, așa încît valoarea documentară a descrierilor este pusă sub semnul îndoielii. De fapt, într-o „notă a redacțiunii" (nr. 12, p. 33) se iau necesarele măsuri de precauție : „Această scriere coprinde mai multe inesactități istorice și amănunte lipsite de fundament, pe cari însă nu le rectificăm, din causă că nu dăm această operă ca istoria, ci ca o narațiune din timpul lui Mavrogheni, care cu toate neesactitățile aruncă oare care lumină asupra acelei epoce și asupra deprinderilor și datinelor de pe atunci, cari sunt foarte puțin cunoscute încă".

Din întreprinderea lui Grecianu dată la lumină de gazeta lui C.A. Rosetti, demne de subliniat, așadar, sînt următoarele trei probleme : se confirmă încă o dată intrarea Țărilor Române în sfera de interes a scriitorilor occidentali ; se aduce încă o dovadă a circulației în Țările Române a unor cărți din literatura engleză, necunoscute astăzi, dar cu faimă în epocă ; în sfîrșit, se semnalează interesul unui român instruit, amator, pentru meșteșugul tălmăcirii fidele și artistice totodată. Dăm pentru exemplificare un scurt fragment din versiunea românească a lui *Anastasius* (nr. 7—8, p. 23) :

„Tocmai pe cînd se făceau aceste pregătiri de resbel intrai și eu în București. În apropierea acestei cetăți, nu întîlnea călătoriul alt decît cete de familie ce fugeau dintr-însa înspăimîntate și lăcrămînd, și despărțiri dintr-o oștire turburătoariă care prăvăliau înîntru. Ori pe unde îmi opriam mersul meu în cetatea aceasta n-auziam vorbindu-se decît de esiliuri, de ștrafuri, de confiscări, de arestări, de atac și de apărare. „Foarte bine", zisei în gîndul meu, „toate aceste sunete discordanți sînt pentru urechile mele o armoniă desfătătoariă. Ele îmi promit aceea ce îmi trebuiește, aceea ce-mi place mie mai mult decît orice, confusiunea și turburarea cari se par c'ar fi ajuns a fi elementu meu ; resuflu și eu aici, și o să înnot acum în largul meu."

Ileana Verzea

[3] „Românul", V(1861) nr. 7—8, p. 21—23 / greșit : 25—27 /; nr. 9—10, p. 25—27 greșit : 29 — 31 /; nr. 11, p. 29 — 31 / greșit; 33 — 35 /; nr. 12, p. 33 — 35 / greșit. : 37—39 /; nr. 14, p. 41—43 / greșit : 45—47 /; nr. 18, p. 53—55 /greșit : 57—59 /; nr. 22, p. 69—70/greșit : 73—74/; nr. 25—26, p. 77—78/ greșit : 81—82/ : „Foița Românului".

Dimitrie Cantemir, **Opere complete**, *vol. I*, **Divanul**,
Ed. Academiei Republicii Socialiste România, 1974, 490 p.

Aniversarea, pe plan național și internațional, a tricentenarului Cantemir a coincis cu o extrem de largă și de rodnică activitate consacrată reinterpretării și revalorizării, din perspectivă contemporană, a operei celebrului prinț cărturar. Una dintre cele mai importante și durabile consecințe ale acestui interes, mărturisit atît de specialiști cît și de publicul cel mai larg, este inaugurarea unei ediții complete a operelor lui Dimitrie Cantemir, vechi deziderat al culturii noastre, pe care nici inițiativele restrînse ale mitropolitului Veniamin Costachi la începutul secolului trecut, sau ale lui Negruzzi și Kogălniceanu, în 1838, nici chiar aceea, dusă pînă la capăt, a vechii Academii Române, din 1870, nu l-au putut împlini. Noua ediție, pregătită de o largă echipă de specialiști coordonată de Virgil Cândea, promite să fie instrumentul de lucru așteptat de atîta vreme.

Primul volum al acestei ediții cu adevărat monumentale cuprinde, în afara prefeței generale a ediției și a studiului introductiv, ambele semnate de Virgil Cândea, textul bilingv — român și grec — al *Divanului*[1], operă de tinerețe a cărei vitalitate și largă receptare a fost probată nu numai de răspîndirea cărții în ediția imprimată la Iași în 1698, ci și în numeroase copii manuscrise ale textului românesc — redactate, ceea ce este semnificativ, în toate cele trei provincii românești — în prelucrări, în copii ale textului grecesc și chiar în traducerea arabă, efectuată din inițiativa patriarhului Athanasie Dabbas al Antiohiei, traducere din care se cunosc în prezent nu mai puțin de unsprezece copii [2].

Dificultățile editării *Divanului* nu sînt puține, deși editorul modern are la îndemînă textul imprimat în timpul vieții autorului, probabil după manuscrisul său autograf; greșelilor de tipar, îndreptate tacit de către editori, li se adaugă formele oscilante folosite probabil de însuși autorul cărții, atît românești cît și grecești (cf. *Nota asupra ediției*, p. 95—99), formele populare sau idiomatice folosite în textul grec etc., toate cerînd din partea editorului nu numai o operație migăloasă de transcriere, ci și o considerabilă muncă de interpretare a textului, de clarificare a sa, evitînd însă tot timpul pericolul unei uniformizări lingvistice care ar fi falsificat opera în una din componentele sale esențiale, adică în expresie. Volumul este completat cu mai mulți indici, de o mare utilitate practică : un indice de nume și altul de autori și opere, exhaustivi, și un glosar și un indice cultural (selectivi), ultimul oferind posibilitatea comparării terminologiei lui Cantemir

---

[1] Ediție îngrijită, studiu introductiv și comentarii de Virgil Cândea : text grecesc de Maria Marinescu-Himu ; între timp a mai apărut și vol. IV (*Istoria ieroglifică*), text stabilit și glosar de Stela Toma, prefață de V. Cândea, studiu introductiv, comentarii,bibliografie, note și indici de Nicolae Stoicescu.

[2] V. *Studiul introductiv*, p. 82—84; problema a făcut obiectul unui studiu anterior datorat tot lui V. Cândea, *La diffusion de l'oeuvre de D. Cantemir en Europe de Sud-Est et au Proche-Orient*, în „Revue des études Sud-Est européennes", X (1972), nr. 2, p. 345—361.

cu aceea din limba greacă şi, parţial, din latină. În fine, cartea a treia (*Pentru a preafericitii între lume şi între înţelept, sau între trup şi între suflet păci...*) este însoţită, în aparat, de textul corespunzător din *Stimuli virtutum* a lui Andreas Wissowatius, a cărui transcriere latină a fost revăzută de Dan Slușanschi. Un singur lucru lipseşte din acest prim volum de *Opere*: o expunere a planului ediţiei, o justificare a împărţirii, cronologizării volumelor (care există totuşi, de vreme ce volumul IV a apărut înaintea volumelor II şi III), adică — în general — o justificare a criteriilor interne ale acestei ediţii, vag amintite în *Prefaţa ediţiei* (p. 14). Dar amănuntul este, totuşi, de importanţă secundară.

Divanul sau gîlceava înţeleptului cu lumea este o scriere extrem de complexă, a cărei interpretare corectă pune o seamă de probleme importante nu numai în ceea ce priveşte această operă în sine, ci pe cele ulterioare. Dincolo de discuţia asupra originalităţii sale, a surselor, a viziunii umaniste sau teologice pe care o implică, editorii acestui volum, şi în primul rînd Virgil Cândea, autorul studiului introductiv şi al notelor subliminare, plasează tot timpul cartea în perspectiva întregului, a operei care va să vină şi pentru care *Divanul* este un început, un cap de serie care poate lămuri, în anumite limite, fenomene ce se vor impune evidenţei mai tîrziu. Semnificativă în acest sens ni se pare atenţia cu care sînt semnalate şi comparate trimiterile lui Cantemir la spaţiul cultural al Orientului cu izvoarele originale sau propuse ca atare (cf. notele de la p. 253, 279 etc.). Important şi pentru astfel de sugestii preţioase, studiul introductiv al lui Virgil Cândea este nu numai o sinteză atotcuprinzătoare a cunoaşterii noastre de astăzi despre *Divanul* lui Cantemir, ci şi o veritabilă introducere în universul complex al operei şi al personalităţii autorului său.

La aprecierile noastre pentru calitatea acestui prim volum, a cărui ţinută remarcabilă o datorăm celor doi editori (V. Cândea şi Maria Marinescu-Himu), trebuie să adăugăm şi convingerea că această ediţie — spre deosebire de atîtea altele, începute sub bune auspicii dar abandonate pe parcurs — va continua să apară într-un ritm de cel puţin un volum pe an, aşa cum s-a întîmplat pînă în prezent.

Mircea Anghelescu

M. Eminescu, Articole şi traduceri, *vol. I*, articole literare, cronici dramatice. E. Th. Rötscher: Arta reprezentării dramatice *(traducere)*,

Bucureşti, Ed. Minerva, 1974, LXIV + 599 p., ediţie critică de Aurelia Rusu

Orice editare a unor inedite eminesciene sau reeditarea în condiţii superioare a unor scrieri apărute în ediţii de mult învechite trebuie salutată ca un eveniment. Dacă opera poetică a fost editată pe baze ştiinţifice integral de către Perpessicius şi, mai recent, de D. Murărașu, scrierile de publicistică ale lui Eminescu nu au fost publicate pînă în prezent decît fragmentar în ediţii nu arareori deficitare; lipseşte astfel din circuitul public un capitol însemnat al operei poetului naţional iar specialiştilor instrumentul de lucru care constituie o *conditio sine qua non* a progresului studiilor de eminescologie. Cu atît mai notabil ni se înfăţişează efortul Aureliei Rusu de a pune în circuit articolele literare, cronicile dramatice şi traducerile din lucrările referitoare la literatură ale lui Eminescu. Publicul cititor poate cunoaşte în sfîrşit un aspect ce i se va părea insolit: un Eminescu polemist vehement, mînuind cu deosebită

inventivitate verbală invectiva, implacabil cu adversarii politici şi cu autorii de literatură proastă, un Eminescu ironic şi tăios ce ne aduce aminte ironia maioresceană, un Eminescu generos, călăuzindu-se după dictonul *cuique suum tribuere*, subordonîndu-şi activitatea încercării de a crea un climat moral şi intelectual la noi.

Operaţia de editare presupune un efort şi o erudiţie considerabilă nu îndeajuns de apreciate. În cazul publicisticii lui Eminescu, operaţia este îngreunată de faptul că de multe ori este necesară o operaţie de stabilire a paternităţii articolelor nesemnate din „Timpul" sau din alte ziare la care a colaborat poetul, operaţie ce presupune o cunoaştere amănunţită a întregii opere şi a epocii. În notele care însoţesc ediţia, Aurelia Rusu prezintă pentru fiecare articol argumentele ce au determinat atribuirea sa lui Eminescu, precum şi dacă şi unde a mai fost tipărit. Cele două volume au fost astfel concepute încît să se detaşeze ca unităţi tematice : vol. I cuprinde articole şi studii referitoare la literatură ; vol. II va fi constituit din scrieri cu privire la filozofie, artă, istorie, educaţie şi morală, religie etc. Ţinem să subliniem ţinuta ştiinţifică a ediţiei.

Rezervîndu-ne dreptul de a reveni asupra ediţiei atunci cînd va apare volumul II, nu putem încheia fără a ne exprima speranţa că efortul Aureliei Rusu va avea efect de catalizator şi că vom putea citi cît de curînd posibil opera completă a lui Eminescu într-o ediţie demnă de marele nostru poet.

Gh. Ceauşescu

Georgeta Antonescu, **Aron Densuşianu**, Ed. Dacia, 1974

Familia Densuşienilor îşi leagă existenţa de aproape un secol de cultură românească. Tatăl, Vizantie, îşi pierde viaţa la 1848 luptînd pentru cauza naţională alături de fiul său mai mare, Beniamin, fratele lui Aron, profesor la preparandia din Haţeg şi tribun al Porţii de fier în legiunea prefectului Solomon. Celălalt frate al lui Aron, Nicolae, este în epocă un istoric reputat, autor al unei istorii a Daciei romane şi editor de documente recunoscut, ca să nu mai vorbim de gloria familiei, fiul lui Aron, filologul Ovid Densusianu.

Acestei familii, şi în special lui Aron, Georgeta Antonescu i-a consacrat de curînd o monografie, apărută în Editura „Dacia". Faptul se cuvine a fi menţionat, deoarece activitatea lui Aron Desuşianu acoperă cîteva decenii de viaţă literară transilvăneană, asupra cărora deţinem încă o imagine fragmentară, falsă, neconcludentă. În special pentru istoriografia literară din această provincie, activitatea lui Aron Densuşianu reprezintă încă un teren nedefrişat şi insuficient pus la contribuţie. Căci, după G. Bariţ şi Timotei Cipariu, şi în acelaşi timp cu Iosif Vulcan, Aron Densuşianu a încercat să introducă în această provincie cîteva criterii sigure de judecată şi de apreciere a operei literare, să practice o critică literară curentă, promovînd şi ierarhizînd valorile epocii. Articolul său programatic, *Starea criticii literare la români*, apărut în „Federaţiunea" din 1868, încerca să ridice pentru întîia oară o serie de probleme de principiu, să le ordoneze şi sistematizeze. Aici, ca şi în alte reviste, el avea să se ocupe, înaintea lui G. Bogdan-Duică, S. Puşcariu şi Il. Chendi, de producţia literară a ardelenilor şi să-i dea o anumită îndrumare teoretică şi practică. În această tendinţă el avea să se ciocnească inevitabil de Titu Maiorescu, care tocmai atunci îşi inaugurase opera de asanare a atmosferei literare prin acel veritabil *Nu* ! aruncat literaturii mediocre a timpului său,

vizînd nu de puține ori gloriole ardelene. Or, în această direcție, părerile celor doi critici nu puteau să coincidă. În lipsa altei literaturi, de o ținută estetică mai rafinată, Aron Densușianu se sprijinea deocamdată pe producția literară care exista și pe care, în mod inevitabil, o încuraja. Țelul lui Aron Densușianu era încă unul heliadist, tolerant, de „Scrieți băieți, numai scrieți!", pe cînd T. Maiorescu dorea o reformă radicală a literaturii, care, mai ales în Transilvania, nu se putea îndeplini fără o reformă a limbii. Or, aceasta din urmă întîrzia încă să se producă și abia generația lui Slavici și a „Tribunei" din Sibiu avea să beneficieze de pe urma ei, împrejurare în care poziția maioresciană apărea răuvoitoare, așa cum o judecă dealtfel în articolul *Critica unei critice* din aceeași „Federațiune" (1868) budapestană, în care îi mai aducea lui Titu Maiorescu și acuza de plagiat după Vischer. Actul de curaj al lui Aron Densușianu s-a vădit însă fatal în perspectiva timpului, căci dizgrația maioresciană l-a țintuit ani de zile la stîlpul oprobiului public, înhibîndu-i forța intelectuală și barîndu-i, prin tăria ei monolitică, viitoarea carieră, care se anunța promițătoare. Și, cu toate străduințile depuse ulterior, prin volumele *Istoria limbei și literaturei române* (Iași, 1885) și *Cercetări literare* (Iași, 1877), el n-a reușit să se impună în epocă drept un critic de actualitate, măcar că s-a ocupat de literatura lui Andrei Mureșanu, Grigore Alexandrescu, Bolintineanu, Alecsandri, Hasdeu, Negruzzi sau Odobescu, asupra cărora a exprimat unele puncte de vedere valabile și astăzi. Motivul rezidă, credem noi, în formația sa clasicistă, tradiționalistă, în sensul incapacității de a devansa vechile metode ale retoricii și poeticii, la modă în învățămîntul din acea vreme din Transilvania. Aron Densușianu este încă un rob al viziunii sectare asupra fenomenului literar, studiat pe genuri și specii, după cum se poate vedea din organizarea materialului *Istoriei limbei și literaturei române*, din preocupările speciale pentru epopeea română, pentru epistolă, fabulă etc. Uneltele sale sînt încă rudimentare și înțelegerea criticii ca o raportare la regulile și „principiile artei" înseamnă o reducere substanțială a coeficientului de independență personală, fapt care îl surclasează chiar în fața unor critici de mai mică importanță, dar mai actuali. Acest pașoptist întîrziat în cîmpul criticii literare are uneori și idei judicioase, pe care autoarea ar fi trebuit să le pună mai pregnant în evidență. Una dintre ele se referă la selecția scriitorilor și are în vedere diferența dintre „glorie" și „popularitate"; alta vorbește despre exigența artistică, o alta despre „critica de impresiune". Termenul ultim trebuia neapărat reținut pentru legătura care se putea face cu Lovinescu.

Oricum, circumstanțele formative ale autorului explică și poziția sa pozitivistă în cercetarea literară, cu metode derivate din filologie. Căci și aici Densușianu vede în critică, ca și pașoptiștii, o gramatică generală, din care cauză cercetarea literară nu se emancipează total de optica filologică, didacticismul și pedantismul latinist găsind în el un susținător tardiv. Poate mai cu reale rezultate se soldează activitatea sa din domeniul folcloristicii, atent analizată de autoare. Total neinspirat ni se pare însă spațiul acordat *Scriitorului*, domeniu în care aportul lui Aron Densușianu ni se pare cel mai modest. Dealtfel trebuie să observăm aici că autoarea s-a conformat prea mult unui model de lucrare care nu-l avantajează deloc pe autorul tratat. Propunîndu-și o abordare tradițională a subiectului, ea urmărește prea strict firul cronologic al evenimentelor pentru a lăsa să pătrundă în comentarii reflexii cu caracter personal, menite să disocieze negativul de pozitiv, prin replici tranșante. Acolo unde autoarea părăsește modul expozitiv pentru *dezbatere*, pagina devine subit interesantă, iar unificarea direcțiilor activității sale într-un capitol sintetic final era absolut necesară, pentru a-l înțelege pe Densușianu la adevărata lui dimensiune.

Mircea Popa

Domnica Filimon, Tînărul Maiorescu, Ed. Albatros, 1974, 246 p.

În aparenţă eseu despre formaţia spirituală a criticului şi profesorului Titu Maiorescu, recenta carte a Domnicăi Filimon disimulează o cunoaştere aprofundată a documentelor autobiografice maioresciene, rod al unei îndelungate şi migăloase munci de editor.

Astăzi a devenit evident că în timp ce rolul istoric, de ctitor al culturii româneşti moderne, a apărut clar contemporanilor şi urmaşilor, în ceea ce priveşte aspectul uman al personalităţii sale Maiorescu a fost multă vreme un neînţeles şi o victimă a legendei olimpianismului. Controversa asupra omului nu poate fi disociată de aceea cu privire la valoarea exactă a textelor autobiografice, problemă care se dezbate în critica românească încă de la apariţia primelor inedite maioresciene. Volumul de faţă se constituie în primul rînd ca o contribuţie în această direcţie, autoarea susţinînd, în formulări prudente, caracterul revelatoriu al jurnalului şi *Epistolarium*-ului maiorescian şi raliindu-se celor care au văzut în aceste scrieri opere din sfera literaturii: „Intenţionat ori nu, Titu Maiorescu se înscrie în sfera memorialisticii, gen literar cu un domeniu aparte, care, deşi retras cu un pas înapoi faţă de beletristica propriu-zisă, îşi revendică de drept complexitatea unirii documentului psihologic cu o literatură urcată pe culmi universale de Rousseau şi Goethe" (p. 220).

Istoricul literar va fi, desigur, atras în primul rînd de aspectul documentar al contribuţiei autoarei: sînt aduse o serie de precizări substanţiale în legătură cu perioada studiilor vieneze ale tînărului Maiorescu şi este rezolvată pe baza unor probe convingătoare chestiunea doctoratului în filozofie la Universitatea din Giessen (obţinut pe baza unei disertaţii orale despre *Relaţie* şi nu, cum s-a crezut o vreme, cu *De philosophia Herbarti*). Lucrarea prezintă însă şi un al doilea plan, analitic, în felul prezentării pe care I. Rădulescu-Pogoneanu o făcea în 1937 la apariţia primului volum din *Însemnările zilnice*, dar cu un orizont de idei incomparabil mai larg. Pentru trasarea unui portret spiritual al omului de cultură Maiorescu sînt puse la contribuţie toate documentele existente, multe din ele încă inedite, documente care completează şi uneori suplinesc lacunele cunoscutului „jurnal". Evident interesată de semnificaţiile de ordin etic ale unei vieţi exemplare, Domnica Filimon nu dă cărţii organizarea cronologică rigidă la care ne-am fi putut aştepta ci comentează selectiv episoade ale copilăriei şi adolescenţei eroului, urmăreşte temele formaţiei sale spirituale şi posibilele interferenţe de idei. De semnalat este încercarea de a pune în lumină dialectica clasicism-romantism în modelarea intelectuală a elevului de la Theresianum care ajunge la admiraţia statornică pentru Goethe plecînd de la afinităţile cu Jean Paul. Rezistînd tentaţiei de a romanţa momentele documentare ale acestei tinereţi în care vede „un captivant *Bildungsroman*", autoarea ne propune imaginea unui Maiorescu însufleţit de idealul umanist al autodesăvîrşirii, autor al unei aventuri spirituale în centrul căreia se află obsesia realizării personalităţii armonioase: „Arcul desăvîrşirii sale ţişneşte superb din haosul lăuntric al adolescenţei, trecut prin succesiunea stărilor urmărite cu un patos de grec al secolului al V-lea dinaintea erei noastre, stăpîn al măsurii, pentru a sfîrşi în strălucirea tăioasă a deplinei lucidităţi".

Scrisă cu acurateţă, într-un stil elevat şi cu un fundament documentar impresionant, cartea este o excelentă lectură pentru publicul larg. Pentru specialişti, care preferă de obicei documentul nud unui studiu biografic prea stufos, ea are, între altele, meritul de a fi pus în circulaţie fragmente din caietele inedite aflate în fondul B.C.S., precum şi piese de rezistenţă ale *Epistolarium*-ului, a cărui apariţie este aşteptată cu interes.

Corina Popescu

Şerban Cioculescu, **Itinerar critic,**
Ed. Eminescu, 1973

Reprezentînd o selecţie din ,,breviarele" pe care le publică Şerban Cioculescu săptămînal în ,,România literară", volumul *Itinerar critic* sugerează pregnant o formulă, un ,,demers", precum şi o serie de teme ce reţin de obicei atenţia autorului. Ele se circumscriu, mai toate, istoriei literare, constînd în descoperirea de izvoare (*Incidenţe sau coincidenţe, Un prototip al povestirii ,,Iapa lui Vodă"*), în discutarea unor detalii, a unor aspecte particulare, menite să aducă noi lumini asupra operei sau personalităţii scriitorului (*Biblioteca stolnicului, C. Negruzzi după o autobiografie necunoscută, T. Maiorescu şi garda civică*), în comentarea, cu mari delicii, a documentelor inedite, mai cu seamă a corespondenţei (*C. A. Rosetti intim, G. Topîrceanu intim*). Critic de gust, mînuind cu abilitate instrumentele argumentării logice, ca şi pe ale celei filologice, Şerban Cioculescu analizează, confruntă, compară, coroborează, respinge probe, spre a conchide, corectînd o dată sau o interpretare eronată. Faptul se produce pe spaţiul comprimat al unei glose, al cărei efect imediat este cel mai adesea clarificarea, precizarea, înlăturarea confuziei sau a relei înţelegeri. Cînd se află într-un dezacord esenţial cu preopinentul, criticul apelează la clasica întrebare retorică, exprimîndu-şi insinuant îndoiala faţă de teza în discuţie : ,,Neagoe Basarab — un Eminescu al timpului său?" ,,C. A. Rosetti poet?" ,,Un portret inedit al lui Eminescu?" ,,Duiliu Zamfirescu anticalofil?" În asemenea cazuri, lui Şerban Cioculescu i se pare că dialoganţii săi emit judecăţi false prin exagerare, ceea ce este posibil, dar cu aceasta nu se pot înlătura întotdeauna şi ipotezele de la care au pornit. Că C. A. Rosetti avea un suflet de poet ale cărui vibraţii se simt pînă în corespondenţă şi în jurnal, sau că Duiliu Zamfirescu era un adept al documentului autentic şi năzuia spre un realism neînfrumuseţat (exact în spiritul lui Tolstoi, care nu era de loc un ,,calofil") sînt adevăruri demonstrabile prin chiar opera scriitorilor în cauză. Credem că ,,exagerările" amintite meritau regimul corectărilor (al temperării) şi nu al respingerii.

La articolul *Idei literare ale lui Duiliu Zamfirescu* ne-am îngădui o completare şi anume în privinţa nuvelei *O făclie de Paşte*, despre care autorul *Vieţii la ţară* nu a avut o părere inflexibil negativă, cum reiese din context. Într-o scrisoare către M. Dragomirescu din 2/14 dec. 1899, adică zece ani mai tîrziu de la primele consideraţii el ajunge să se revizuiască : ,,Stima mea pentru talentul lui de scriitor (al lui Caragiale, *n. n., Al. S.*) începe de la *publicarea nuvelelor şi anume de la ,,Făclia de Paşte"* (*s. n., Al. S.*). La acelaşi articol, am avea de făcut şi o rectificare. Şerban Cioculescu afirmă : ,,La începutul corespondenţei, parcă dîndu-şi însuşi seama de calităţile ei literare, Duiliu Zamfirescu *a rezervat publicităţii* unele fragmente din scrisorile lui către N. Petraşcu" ... (*s. n., Al. S.*) (p. 184). Mai exact : D. Z. *a fost de acord* să rezerve publicităţii unele fragmente ..., întrucît ideea de a le publica nu-i aparţine lui, ci lui N. Petraşcu, care în acel timp, 1888, ţinea locul lui I. Negruzzi la conducerea ,,Convorbirilor literare" şi, care, a recunoscut, primul, valoarea literară a scrisorilor lui Duiliu Zamfirescu. De aceea, renunţînd la unele pasaje de strict interes particular, le şi încredinţează tiparului sub titlul *Scrisori din Italia* (,,Convorbiri literare", 1888, pp. 581—589), considerîndu-le însemnări de călătorie. Întrebat, autorul nu se opune, dar cere să nu fie semnate cu numele său, pentru că în acelaşi număr publica şi un ciclu de poezii, dar şi pentru că nu dorea să apară în postura de erou al propriilor sale peripeţii : ,,Poeziile voiesc să le dai sub numele meu, aparte. Corespondenţa, dacă îţi pare interesantă, pune-o cu un X.Y. Z." (Scrisoare din 6 septembrie 1888). Ideea va reveni şi mai accentuată în scrisoarea din 9 septembrie 1888 : ,,Crezi că e bine să publici corespondenţa unui om care pune o mulţime de impresiuni absolut personale, adeseori îndrăzneţe şi poate hazardate? În privinţa tuturor faptelor şi datelor, garantez perfecta lor exactitate istorică sau topică, dar poate tocmai e un

cusur, căci în scrisoarea din urmă, bunăoară, povestea cu prinţesele e adevărată, şi „Convorbirile" pot cădea în mîinile lui Plagino sau Rosetti, cari le cunosc, şi astfel iacătă un mititel scandal gata. Afară de asta, bine e să vorbeşti publicului de dragostea şi crailîcurile micii tale persoane?" Nu era vorba deci de vreo pretenţie din partea lui Duiliu Zamfirescu de „a rezerva publicităţii" aceste scrisori, ci doar de o simplă adeziune la propunerea prietenului N. Petraşcu de la „Convorbiri literare".

După cum se vede, *Itinerariul critic* al lui Şerban Cioculescu este seducător, ademenindu-ne pe urmele lui, pînă la a ne contamina. Este de fapt lecţia pe care ne-o oferă unul dintre marii noştri istorici literari, excelînd prin ştiinţă luxuriantă, luciditate critică, ironie (nu o dată maliţioasă) şi un umor care cultivă anecdota şi calamburul, transformîndu-i severul articol, adesea, într-o lectură de-a dreptul captivantă.

Al. Săndulescu

Elena Dunăreanu, Literatura în „Telegraful Român", 1853 — 1973

Sibiu, Bibl oteca Astra, 1974

Sub titlul de mai sus, cercetătoarea Elena Dunăreanu a publicat recent o investigaţie bibliografică (288 p.) de o remarcabilă importanţă pentru istoria noastră literară. Ea continuă lucrările bibliografice anterioare ale autoarei, *Presa românească sibiană, 1851—1970* (1969), *Calendarele româneşti sibiene (1793—1970* (1970) şi *Almanahuri, anale, anuare sibiene* (1971) elaborate, ca şi cea prezentă, în cadrul bibliotecii *Astra* de la Sibiu, care s-a impus ca un centru notabil de cercetări documentare pentru cunoaşterea trecutului literar al Sibiului.

„Telegraful român" de la Sibiu (prescurtat T. R.) este periodicul românesc avînd cea mai lungă perioadă de apariţie cu acelaşi titlu (1853 — 1974), el continuînd să fiinţeze în continuare. Gazetă enciclopedică de tipul tuturor periodicelor româneşti din trecutul Transilvaniei, ea prezintă un interes real pentru istoria literară numai pînă la 1918, adică pentru un ciclu istoric închis, în care a avut un rol bine definit în contextul naţional şi cultural al epocii. Prelungirea cercetării după 1918, cînd ziarul devine organ dominant bisericesc, este mecanică şi fără folos, căci în această perioadă apar doar scurte ştiri sau articole literare aniversare, nelipsite de stîngăcii. Astfel, în 1951, la împlinirea a 150 de ani de la naşterea lui Victor Hugo, gazeta publică articolul *La sărbătorirea lui V. Hugo*, cînd era vorba în mod evident de o comemorare.

T. R., apreciat elogios în epocă de către Eminescu, a constituit, după „Gazeta Transilvaniei", al doilea nucleu al presei româneşti din Transilvania, în care s-au format şi afirmat publicişti de seamă, întemeietori, mai tîrziu, ai „Tribunei" de la Sibiu, ca Eugen Brote, Ilarion Puşcariu, D. Comşa, D. P. Barcianu, I. Bechnitz şi chiar Ion Slavici. Întemeietorul T. R., Andrei Şaguna, ca şi numeroşii lui redactori-şefi au fost personalităţi marcante în istoria culturală şi socială a Ardealului — Aaron Florian, I. P. Vasici, Visarion Roman, Nicolae Cristea, Zaharia Boiu, V. Păcăţian, N. Regman — asupra cărora se insistă prea puţin în prefaţă. Despre ei s-a scris sporadic pînă acum, cu excepţia monografiei despre Visarion Roman de Ion Ciolan şi V. V. Grecu (Ed. didactică şi pedagogică, 1971) şi a cercetării *Nicolae Cristea şi mişcarea naţională românească* din culegerea *Studii privind istoria modernă a Transilvaniei* (Ed. Dacia, 1970) a istoricului american Keith Hitchins.

Materialul privind perioada 1853 — 1918 este deosebit de preţios pentru felul în care reflectă mişcarea literară a epocii, atît prin natura preocupărilor, cît şi a aprecierilor. Pentru a

uşura cercetarea, autoarea a grupat materialul în categorii consacrate : istorie şi teorie literară, folclor, poezie, proză, teatru, aforisme-maxime-anecdote, discursuri, conferinţe, literatură istorică, descrieri de călătorie, societăţi literare, presă-colecţii, bibliografie, iar în interiorul fiecărei rubrici a împărţit materialul în cel privitor la literatură română şi cel de literatură universală.

Gazetă destinată unor scopuri generale — politice, economice, sociale, bisericeşti — T.R. cuprinde totuşi un bogat material literar, inerent unui organ de presă care se adresa unor cercuri largi de cititori. Materialul bibliografiat nu cuprinde totuşi — cum s-ar fi impus — discuţiile despre ortografie şi limba literară, foarte aprige în epocă, între etimologism şi fonetism, la care T. R. a participat activ, ziarul optînd pentru ultima orientare.

Semnificaţiile părţii literare ale T.R. sînt multiple. Se remarcă, de la început, în coloanele lui prezenţa masivă a literaturii din România, prin informaţii sau reproduceri de texte din creaţiile lui G. Asachi, N. Bălcescu, C. Negruzzi, V. Alecsandri, Gr. Alexandrescu, Anton Pann, M. Eminescu, I. Negruzzi, Haşdeu, N. Gane, Vlahuţă, Delavrancea, D. Anghel, H. Lecca, Ionescu-Gion ş.a. Poetul Al. Macedonski a debutat la 16 ani chiar la T. R., în 1870, prin poezia *Dorinţa poetului*, trimisă din Viena, cum arată Adrian Marino în *Viaţa lui Alexandru Macedonski*, care atribuie însă, în mod greşit, T. R. lui Gh. Bariţiu (p. 79).

T. R. a reprodus multe din studiile lui Titu Maiorescu din „Convorbiri", ziarul fiind adept al teoriilor acestuia despre „formele fără fond". Despre influenţa junimismului în Transilvania a scris mult în trecut Ion Breazu, iar recent, Gelu Neamţu a redeschis problema în studiul *„Foişoara Telegrafului român" şi junimismul în Transilvania* („Steaua", 1/1967).

Bibliografia ne readuce în memorie scriitori de pînă la 1918 — astăzi uitaţi — ca poeţii I. Bocancea, Ion Berghia, Zacharia Boiu, Teodor Ceontea, Maria Cioban, Maria Cunţan, George Joandrea, Ath. Marienescu, H. Petra-Petrescu, I. Prişcu, I. Raţiu, Sebastian Stanca, I. U. Soricu, sau prozatori ca I. Broju, Elie Măgean, Margareta Moldovan, P. P. Nicolae, N. Regman ş.a.

Impresionează apoi în T. R. marele număr de traduceri, din autorii clasici şi contemporani ai literaturilor franceză, germană, engleză, rusă, italiană, norvegiană etc. Materialul este foarte semnificativ pentru contactul pe care publicul românesc din epocă îl avea cu literaturile străine. Din păcate, cele mai multe traduceri sînt semnate cu pseudonime, cu iniţiale, sau sînt nesemnate. Ar fi deosebit de interesant pentru istoria literară să se poată identifica pe ce cale a reuşit T. R. în 1879 să obţină traducerea după Jules Verne *O iernare pe ghiaţă*, în 1883 traducerea din George Sand a romanului *Christian Waldo sau căile norocului*, semnată E.B. (probabil Eugen Brote, iar în 1897 *Iuliu Cezar* de Shakespeare, semnată Dr. P. T. În aceeaşi situaţie sînt traduceri din Schiller, Tolstoi, Sienkiewicz, M. de Vogue, Anatole France, Paul Bourget şi multe altele semnate Rinaldo, M. A., I. V., D. V., D. P., pe care nu ne ajută să-i identificăm nici binevenitul *Dicţionar de pseudonime* al lui M. Straje. Este foarte important de ştiut dacă limbile respective erau cunoscute în Transilvania la acea epocă, dacă textele erau reproduse după ziarele din România sau dacă se traduceau prin intermediul altei limbi, poate al germanei. Pînă la bibliografierea tuturor ziarelor româneşti din secolul trecut, care conţin un bogat material literar, aceste enigme ale istoriei literare nu vor putea fi clarificate. Autoarea lucrării a identificat, printr-un efort lăudabil, o parte din pseudonime, dar numărul celor ascunse este încă mare, ceea ce împiedică încă să se poată aprecia exact amploarea deschiderii spre literatura universală existentă în Transilvania, în secolul trecut.

Autoarea a făcut scurte adnotări la unele titluri care nu erau clare, dar ele s-ar fi impus să fie înmulţite. Astfel, ziarul anunţă moartea lui Lamartine (1869), Victor Hugo (1885), Taine (1893), Mistral (1914), dar nu indică nici sumar aprecierea asupra acestora, ceea ce ar fi fost foarte interesant pentru cunoaşterea spiritului critic din epocă în Transilvania.

În materialul foarte extins care menţionează bibliografia din T. R. (48 pagini) nu se precizează dacă este vorba de simple înregistrări de titluri de cărţi la apariţia acestora, sau dacă sînt însoţite de comentarii.

Puteau fi evitate unele greşeli de tipar ca Anatol France, de două ori, Alphons Daudet (p. 248) sau Anghel Demetrescu, în loc de Demetriescu (poz. 48).

Aceste observaţii nu eclipsează cu nimic valoarea orientativă a acestei lucrări care va servi de aici înainte ca instrument de lucru în cercetările de istorie literară. Precizia cu care este lucrată, numeroşii indici care orientează pe cercetător în vastul şi variatul material investigat se adaugă la meritul Elenei Dunăreanu de a fi început limpezirea unui aspect puţin cunoscut din istoria vieţii literare a Transilvaniei pînă la Unirea din 1918.

Bucur Ţincu

Petru Poantă, **Modalităţi lirice contemporane,**
Ed. Dacia, 1973, 282 p.

Trei decenii de nouă literatură românească oferă spectacolul unei privelişti impresionante, strălucitoare, atît în raza poeziei, a prozei, cît şi a criticii. Geografia lirică începe acum să-şi contureze deplin dimensiunile artistice, direcţii şi modalităţi variate concură la definirea pregnantă a sporului liric, mai înflorescent ca niciodată. O istorie a poeziei româneşti contemporane e acum oricînd posibilă. Cei dintîi au simţit această stare efervescentă criticii literari, şi ei n-au întîrziat să promită şi să propună refaceri panoramice, în spirit sintetic, a diverselor stiluri de exprimare a mesajului, înscriind poeţii în nivele demonstrabile, luînd în considerare dialectica formelor, identificarea surselor originare şi perspectivele bănuite ale viitorului.

Dacă la Gh. Grigurcu sau Ion Pop evaluarea poeziei izvora de undeva din resorturile intime, din interior, pentru că ambii sînt poeţi de talent, la Petru Poantă, autorul *Modalităţilor lirice contemporane* (titlu mai pretenţios decît cel al lui Şerban Cioculescu, *Aspecte lirice contemporane*), emulaţia e alta : nevoia de a-şi fixa certitudinile şi de a-şi alunga negurile : „Cartea de faţă nu-i altceva decît o iniţiere a autorului ei în poezie şi o punere de acord cu natura creatoare a omului. E o nostalgie umană" (p. 12). Dacă primele articole critice ale ucenicului de la *Echinox* păreau destul de perisabile şi capricioase, îndeosebi prin preţiozitatea lor calculată, oficiul permanent de cronicar literar, specializat în poezie, i-a oferit tînărului critic posibilitatea validării unei intuiţii artistice sigure şi a confruntării cu variatele ipostaze în care se aşează statornic fenomenul liric contemporan. Astăzi, Petru Poantă este un critic format, stăpîn pe mijloacele de exprimare, capabil să surprindă fiorul liric din atît de variatele structuri poetice care populează peisajul nostru beletristic. Opţiunile criticului sînt în general cele obişnuite, consolidate de vreme, cu nuanţele de rigoare. Impresionează plăcut neaderenţa la vreun dogmatism, judecăţile nu se formează pe baza unor verdicte fără drept de apel, întotdeauna se deschide cîte o fereastră spre alte unghiuri de apreciere. Simţul relativului devine astfel o trăsătură caracteristică dominantă a demersului critic, aceasta nu din spirit de prudenţă cît mai ales din respectul intelectual faţă de opiniile confraţilor. Criticul este un caligraf al nuanţelor, prin mijlocirea cărora întrevede fluiditatea lirismului, „valenţele sale valabile", pe care le-a extras în primul rînd, după cum mărturiseşte autorul. Aşadar, *Modalităţi lirice contemporane* nu se constituie ca o istorie propriu-zisă a poeziei românesti din ultimile trei decenii, ci oferă, mai degrabă, un tablou sinoptic al unor direcţii actuale ale liricii, o arenă în care talentele intră în competiţie, după gradul în care sînt miruite de muze, şi de asemenea

un dialog viu, permanent, cu alţi critici, aplecaţi şi ei asupra evoluţiei fascinante pe care o prezintă astăzi poezia românească.

Resurecţia lirismului contemporan o întrezăreşte Petru Poantă la poeţii grupării din jurul revistei „Steaua", publicaţie ce a militat nestingherit pentru receptarea valorilor universale şi integrarea noastră în circuitul firesc al conştiinţei estetice a literaturii. Spiritul de echipă clujean, patronat de autoritatea de mag a lui L. Blaga, care şi-a tipărit primele poezii noi în „Steaua", este angajat în captarea lirismului prin vocaţia culturală a tălmăcirilor şi orientarea spre perspectiva oferită de confruntarea cu peisajul construit din notaţii şi sugestii muzicale, asimilat însă stărilor afective elevate. Dacă Baconsky îşi struneşte lira pe portativul fantastului şi a jocurilor rituale, Aurel Rău meditează asupra trecerii inevitabile a timpului, V. Felea scrie o poezie a liniştii domestice, iar A. Gurghianu este tentat de aspectele grave ale existenţei. Paralel cu acest grup, Al. Andriţoiu încearcă refacerea tradiţiei, alături de Ion Horea şi Ion Brad, poeţi ardeleni de structură clasică, stilizatori ai peisajului. Mult mai interesant este capitolul dedicat *Cercul literar din Sibiu*, cunoscut prin resurecţia baladescului, lupta împotriva exagerărilor puriste şi a suprarealismului steril; urmează apoi un paragraf *Labiş*, fără investigaţii inedite, după care se situează ciclul poeziei marilor elanuri: I. Alexandru, Ion Gheorghe, Gh. Pituţ şi cîţiva debutanţi, între care Mircea Dinescu. Cel mai drag dintre toţi, I. Alexandru, este judecat la dimensiuni critice, P. Poantă neacordînd credit revitalizării acestei poezii prin apelul la sursele primare ale lirismului, imnic şi oracular, considerat un fel de experiment asupra căruia pluteşte marele semn de întrebare. Simpatie deosebită manifestă, în schimb, criticul faţă de direcţia abstractă a poeziei lui N. Stănescu şi a epigonilor săi. Şi fiindcă sîntem la acest capitol al liricii „abstracte", nu prea înţelegem de ce au fost introduşi aici Adrian Păunescu, Ana Blandiana etc., poeţi ce nu au nimic comun cu titularul paragrafului. *Către o nouă aventură* cumulează pe poeţii ieşiţi din suprarealism: Virgil Teodorescu, Gellu Naum, Nina Cassian, L. Dimov, cu toate că însuşi criticul îşi dă seama că o reactualizare a versiunii avangardiste constituie o primejdie. *Poezia ingenuităţii şi a rafinamentelor* răspunde mai mult unui capriciu al autorului, singură Gabriela Melinescu îşi justifică locul ocupat. *Fantezismul* îl cuprinde pe C. Tonegaru, Ion Caraion, Geo Dumitrescu, Ben Corlaciu, Marin Sorescu. În afara ultimului, aceasta ar fi generaţia „cinică", avînd drept scop transformarea virtuţilor seculare ale poeziei în sfera intenţiilor şi a coordonatelor polemice. Un fel de anti-poezie, generată de un moment istoric, dar fără nici un ecou la audienţa publicului comun, poate un rafinament intelectual al neputinţei.

P. Poantă nu este un critic al conţinutului ideativ, îi este teamă de vizionarism, de nostalgiile vitaliste, nu acceptă riscurile fierbinţi ale existenţialismului şi îndrăznelile tulburătoare i se par factice. Criticul este un virtuos tehnician al arabescului şi filigranului, cultivă ingenuitatea formelor şi candoarea sentimentelor, îi plac filtrele şi imaginile, mai puţin tensiunea emoţională. Nu de puţine ori am găsit pasaje în care poezia e simţită ca o blîndă euforie, peisaj graţios, melancolic irizată, sensibilitate barocă, rafinament de limbaj, taină orfică, trăsături particulare ademenitoare dar nu esenţiale marii poezii.

Modalităţi lirice contemporane afirmă un critic literar distinct. Analiza lucidă şi perspicace, stil uşor neologizant dar accesibil, gîndire proprie, capabilă de eforturi susţinute, gust ales şi intuiţie sigură, spirit de discernămînt şi un pronunţat simţ al relativului, sînt calităţi ce stau chezăşie pentru o promiţătoare carieră critică.

Nae Antonescu

Mircea Iorgulescu, **Rondul de noapte**,
Ed. Cartea Românească, 1974

Una dintre cele mai personale şi serioase scrieri din ultima vreme privind literatura română contemporană, cartea lui Mircea Iorgulescu se situează ca formulă „între eseu,

portret și studiu analitic", urmînd „o ordine în același timp cronologică și tipologică" și vizînd o sinteză parțială — „tabloului exhaustiv i s-a preferat o porțiune semnificativă" — structurată pe cîteva idei fundamentale încărcate, în bună măsură, polemic. Năzuința autorului este de a stabili unele din „notele diferențiale" ale literaturii românești postbelice în raport cu perioada antebelică. Iată cîteva din ideile care structurează materialul și-i justifică limitările :

— „o epocă literară cu adevărat nouă se susține prin scriitorii proprii, nicidecum prin asimilarea unor glorii literare care de drept nu-i aparțin" (p. 9). Prin urmare, din acest tablou parțial vor lipsi Arghezi, Blaga, Voiculescu ș.a. care, deși au scris și după 23 August 1944, aparțin perioadei interbelice ;

— primele semne ale tranziției spre etapele lirismului contemporan sînt depistate — plecînd de la observațiile unor personalități de autoritate ca Vladimir Streinu și Pompiliu Constantinescu — în „atitudini lirice avîndu-și sursa în experiențe personale". Prin urmare, din carte nu vor lipsi Emil Bota, Maria Banuș și, tangențial, Mihai Beniuc ;

— al doilea moment al poeziei contemporane mizează pe „respingerea violentă a trecutului", iar în plan estetic specific pe „simplificare, idilism, uniformitate, indiferență pentru elementul individual, pentru concret, pentru analitic" (p. 11). Momentul nu posedă entități — prin urmare poeții vor fi tratați în bloc, în cîteva fraze — căci : „... Poezia e concepută ca instrument accesibil oricui are identitate, nu și Poeții, care tind mai curînd spre anonimat și depersonalizare printr-o formulă invariabilă" (p. 45) ;

— o poziție centrală ocupă Nicolae Labiș „întîiul poet autentic și original din noua literatură română ; în el revoluția își are primul cîntăreț în forme personale" (p. 45) dar „lupta cu inerția" nu-i este specifică lui Labiș, ci lui A. E. Baconsky și lui Florin Mugur, aceștia urmînd a fi abordați ca exemplari pentru tipologia tranziției ;

— reprezentînd actul unui epigonism întîrziat, cea mai mare parte a generației 1960 este trecută în paranteză, numai Adrian Păunescu urmînd a fi analizat ca modalitate de depășire a momentului Labiș ;

— în dialectica evoluției și a structurilor urmează poezia livrească și „o nouă generație de poeți", pe care-i unește „sensibilitatea rafinată și potențată prin cultură" (p. 91), asupra căreia se exercită o critică de susținere.

Sistematizarea prozei și selecția autorilor se fac urmînd o idee de mare anvergură, situată polemic față de ideea călinesciană că proza românească este străbătută de o „mistică excesivă a *evenimentului*", Mircea Iorgulescu afirmînd că „ceea ce caracterizează proza românească (este) dimpotrivă, nota de puternic sentimentalism, incapacitatea de contact direct cu realitatea, o notorie lipsă de precauție a concretului, toate acestea găsindu-și de obicei expresia în lirismul abundent, așa de specific prozatorilor noștri" (p. 255). Tabloul prozei va cuprinde, în consecință, opere care transcend, într-un fel sau altul, evenimentul : proza fantastică și alegorică, proza de idei („în definitiv, tezismul este o specie de lirism" !), „spectaculosul exterior", „estetismul sensual și intelectualist", „proza dezinvoltă" — în care gravitatea dramei este dizolvată în „anecdota spumoasă și plină de vervă" (p. 166) — etc.

Neutralizarea opoziției dintre obiectiv și subiectiv, citadin și rural, concreteță și abstracțiune se realizează în proza lui Marin Preda, a cărei „facultate esențială este puterea de a uni observația cu reflecția și de a transfigura afectiv materialul epic, printr-un stil al amintirii căruia îi este proprie fuziunea intimă prin confesiune, invenție și moralism. Literatura lui Marin Preda este expresia unei conștiințe suverane : prin el, proza românească iese definitiv din zona sentimentalismului și a ilustrativismului" (p. 256).

Ideile care guvernează acest tablou sistematic și istoric (parțial și schematic prezentat de noi) nu sînt, cum s-ar putea crede, apriorice, Mircea Iorgulescu fiind un fin dialectician al inducției și deducției, al jocului dintre planul concret și cel al ideilor. Pe acest simț nuanțat al dialecticii se ridică, dealtfel, întregul demers critic. Un argument peremptoriu în favoarea afirmației noastre este dezinvoltura cu care autorul mînuiește paradoxul, cu efecte nu atît de

sclipitor joc lingvistic cît de substanţă : „Fără a fi dramatică în sine, poezia lui A. E. Bakonsky este expresia unei drame" (p. 55) ; forţa romanelor lui Petru Popescu este „forţa de a include totul în limitele firescului şi ale naturaleţii, firesc şi naturaleţe care devin în acest fel nefiresc şi artificiu" (p. 166) ; „Deloc singulară, evoluţia lui Titus Popovici are caracteristic tocmai faptul banalităţii ei" (p. 99) ; „în cazul său (Adrian Păunescu, *n. n.*, *N. M.*) poezia nu reprezintă modul unei vieţi de excepţie ci una din excepţiile unei vieţi ..." (p. 68).

Fără a urmări originalitatea cu orice preţ, critica lui Mircea Iorgulescu ocoleşte locurile comune sau le denunţă, este animată irepresibil de tentaţia revizuirii ideilor uneori unanim acceptate, caută înţelesuri noi acolo unde lucrurile păreau definitiv aşezate, trece dincolo de aparenţe, fiind o critică lucid şi permanent interogatoare, semn al unei mobilităţi şi acuităţi spirituale incontestabile. Din această pricină scrisul său are forţă de incitaţie şi poate şoca : Emil Botta este aşezat în aceeaşi familie cu Maria Banuş şi Mihai Beniuc, Fănuş Neagu „continuă în fond sămănătorismul literar", structura poemelor lui Leonid Dimov este de tip folcloric etc.

Bazată pe investigaţia de amănunt a faptului literar pe care-l consemnează cu consecvenţă cronicărească nedezminţită, această critică posedă în acelaşi timp darul accesului la idee, privirea sintetizatoare, capacitatea de ierarhizare. Piesele volumului de faţă debutează de regulă printr-o enumerare seacă a titlurilor de opere şi trec apoi, prin analiza de amănunt, pătrunderea rece şi metodică, ironică şi cinică adesea, în resorturile de dincolo de aparenţă ale textului, urmată de încadrarea scriitorului în filiaţii, ierarhii, epoci şi de definirea lui prin formula lapidară.

Desigur că principala obiecţie ce s-ar putea aduce acestei cărţi este limitarea sa la anumite aspecte, scriitori, opere. Obiecţia n-ar fi însă de bună credinţă ; întîi pentru că ar trece cu vederea ţelurile — explicitate — ale autorului, în al doilea rînd pentru că, deşi pare un tablou al lui Mendeleev, din care lipsesc elemente deja descoperite, acestea sînt prezente totuşi, dacă nu în ipostazele lor concrete, în cele virtuale. Privirea istorică este dublată şi completată de cea sistematică, astfel că atunci cînd nu sînt prezente manifest toate elementele „grupei", există totuşi descrierea grupei. Iată, concret exprimată, intruzia tipologicului : „Poeţii de acest tip (e vorba de Adrian Păunescu, *n.n.*, *N. M.*) nu-şi inventează niciodată un univers propriu, ci propun o atitudine poetică faţă de lume. Ei au posibilitatea — uneori doar iluzia ! — de a preface totul în poezie, luînd în posesiune lumea aşa cum este şi remodelînd-o prin agresiune lirică, transfigurînd-o în scenă pentru un singur actor, tribun retoric şi adesea cabotin" (p. 68).

În cadrele propuse şi asumate, demonstraţia lui Mircea Iorgulescu este fără cusur şi aprecierea ei nu trebuie să neglijeze acest lucru.

Nicolae Mecu

Nicolae Lascu, Clasicii antici în România, *1974*,
Ed. Dacia, 491 p.

Cunoscut cercetător al destinului literaturii greceşti şi romane în cultura română, profesorul Nicolae Lascu pune pentru prima oară la îndemîna cercetătorilor o bibliografie exhaustivă a traducerilor româneşti din scriitorii antici. Cartea este alcătuită din două părţi : I — p. 8—108, căile de pătrundere a limbilor şi literaturilor clasice antice în cultura şi literatura română cu următoarele capitole : 1) şcoala (p. 8—27) ; 2) apologeţi ai clasicismului (p. 28—35) ; 3) iniţiative şi proiecte (p. 36—43) ; 4) Academia Română (p. 44—101) ; 5) consideraţii finale

(p. 102—108); II — Repertoriul bibliografic al traducerilor (p. 109—472) cu două capitole: 1) autori greci (p. 111—293), 2) autori latini (p. 294—472).

Utilitatea cărţii este în afară de orice îndoială şi constituie o operă de pionier. Dar pe lîngă interesul ştiinţific lucrarea mai oferă şi un prilej de reflecţie: se poate vedea clar cîte opere fundamentale care stau la baza culturii moderne nu sînt traduse în româneşte sau sînt traduse cu totul nesatisfăcător. Profesorul N. Lascu schiţează un scurt bilanţ al autorilor traduşi (p. 104—106) şi concluzia domniei-sale merită să fie subliniată şi să stea în atenţia editurilor: „Deşi în ultimii ani editurile noastre publică serii şi colecţii cu un anumit profil, ne lipsesc încă operele unora dintre autorii clasici cei mai renumiţi, iar altele au apărut numai fragmentar, în reviste şi antologii"; în ceea ce priveşte traducerile proaste, cum ar fi cea a lui Titus Livius, autorul afirmă pe drept cuvînt: „Vreau să precizez că nu este vorba numai de lipsă de talent, *ci şi de cunoştinţele strict necesare pentru interpretarea unui text clasic* (*s.n., Gh. C.*). În condiţiile favorabile de publicare a traducerilor din clasicii antici, create de statul nostru, au apărut numeroşi diletanţi, traducători de ocazie, improvizaţi şi profitori care au luat cu asalt editurile, gata să transpună, cu egală incompetenţă, orice autor şi orice operă. Toate aceste pseudo-traduceri au inundat apoi vitrinele librăriilor şi au ajuns în mîinile cititorilor" (p. 106). Se impune deci, o mai mare exigenţă din partea editurilor şi a unor recenzii obiective şi nu de complezenţă.

În ceea ce priveşte dezvoltarea învăţămîntului limbilor clasice în ţara noastră, autorul subliniază că limba latină a fost o permanentă armă de luptă naţională, cu alte cuvinte, a avut în toate timpurile un rol preponderent politic: „latinitatea limbii române a fost folosită ca un argument puternic pe buzele celor ce susţineau drepturile poporului român la libertate şi unitate naţională" (p. 13). Prin exemplele bine alese, prezentarea şi discutarea legilor şi proiectelor de lege ale învăţămîntului, capitolul referitor la şcoală ni se pare o privire panoramică bine alcătuită.

Bibliografia, însumînd în total 3298 de titluri, atît cea a traducerilor din autori greci cît şi din autori latini, se compune din două subcapitole: 1) Antologii. Crestomaţii. Culegeri; 2) Autori. Sînt citate atît traducerile integrale cît şi cele fragmentare şi se menţionează retipăririle. Cartea se încheie cu un indice de autori (p. 473 — 476), unul de traducători (p. 477—489) şi o listă a abrevierilor (p. 489—491).

Gh. Ceauşescu

Al. Ciorănescu, **Vasile Alecsandri,**

Twaine's World Authors Series, 204, New York, 1973, 179 p.

Cunoscuta colecţie americană de monografii literare Twaine's World Authors Series, îngrijită de Sylvia E. Bowman de la Universitatea din Indiana, publică în seria sa dedicată României (aceasta, la rîndul ei, îngrijită de cunoscutul românist Eric D. Tappe, de la Universitatea din Londra) un studiu consacrat vieţii şi operei lui Vasile Alecsandri. Autorul, Alexandru Ciorănescu, profesor la Universitatea din La Laguna (Spania) este un cunoscut comparatist şi specialist în literatura franceză. El este şi un foarte bun cunoscător al literaturii române, asupra căreia a dat contribuţii remarcabile încă înainte de război (*M. Rollinat şi satanismul în poezia română, Teatrul lui Metastasio în România, Scriitorii români şi Italia, Teatrul românesc în versuri şi izvoarele lui* etc.) şi scurta monografie pe care ne-o oferă acum nu este numai o remarcabilă sinteză a vieţii şi operei scriitorului nostru, ci şi un util ghid asupra atmosferei literare şi a literaturii epocii. Scrisă pentru cititori străini, monografia lui Al. Ciorănescu ştie să selecteze

din noianul de fapte aflate la îndemîna sa (căci Alecsandri este unul din puţinii noştri scriitori clasici pentru care materialul biografic abundă) numai pe cele cu adevărat semnificative, astfel încît cele trei capitole consacrate biografiei, care marchează tot atîtea perioade distincte în viaţa scriitorului, prezintă succint dar limpede evoluţia personalităţii sale literare, precum şi cea a epocii înseşi, odată cu cea a vieţii. La solida bibliografie folosită de autor pentru această parte a studiului său, am fi adăugat însă şi volumul Corneliei Bodea, *Lupta românilor pentru unitatea naţională (1834—1849)*, Bucureşti, 1967, care ar fi contribuit poate la o considerare mai nuanţată (deşi cea a autorului este, în general, corectă) a participării lui Alecsandri la mişcările revoluţionare din 1848—1849.

Interesante sînt şi punctele de vedere ale autorului în ceea ce priveşte opera lui Alecsandri; deşi descriptive, prin însăşi destinaţia cărţii, acestea conţin cîteva idei care merită să fie relevate. Aşa este, de pildă, considerarea întregii poezii a lui Alecsandri sub semnul nu numai al admiraţiei pentru poezia populară, ci chiar ca o continuă năzuinţă de identificare cu aceasta. Pentru Al. Ciorănescu, culegerea de *Poesii populare* a lui Alecsandri este cea mai importantă dintre operele sale poetice, nu numai pentru că ea reprezintă o dată semnificativă pentru orientarea literaturii noastre spre sursele folclorice, dar şi pentru că ea îl defineşte ca poet, pentru el tradiţia literară naţională fiind nu doar un punct de plecare (ca pentru Kogălniceanu, de pildă), ci un ţel, un ideal şi un model (p. 68). De asemenea, culegerea din 1866 ar reprezenta primul pisc pe care îl atinge literatura română în istoria ei, „the first that touches the level of universal literature" (p. 64), punct de vedere fecund dacă ne raportăm doar la istoria literaturii române moderne, dar nedrept dacă îl raportăm la întreaga istorie a literaturii noastre (vezi, de pildă, Dosoftei, Miron Costin, Cantemir etc.). Trebuie să recunoaştem că, înţeleasă în acest fel, poezia lui Alecsandri capătă o dimensiune nouă şi un sens mai profund, dincolo de inevitabilele influenţe şi paralelisme cu romantismul francez, de pildă, stăruind structurile şi ierarhia valorilor specifice folclorului. Şi aici avem de consemnat însă o sugestie de ordin bibliografic: în afara surselor străine din care Alecsandri ar fi putut cunoaşte culegerea lui Vuk Karadžić (p. 53—54), putem crede că el a cunoscut-o şi din fragmentele publicate de Asachi în „Albina românească". De asemenea, surprinde că autorul nu foloseşte, pentru culegerea de poezii populare a lui Alecsandri, buna ediţie a lui D. Murărăşu (1969).

Destul de aspru cu teatrul lui Alecsandri, în special cu comediile sale, în care vede doar localizări izbutite datorită geniului lingvistic şi viziunii comice a autorului, Al. Ciorănescu consideră proza scriitorului drept „the most living and up-to-date part of his work" (p. 146). Judecata, la care subscriem, este însă comună aproape tuturor comentatorilor moderni ai operei lui Alecsandri, de la Ibrăileanu la Călinescu. De asemenea, afirmaţia că memoriile din *Călătorie în Africa* sînt „the most successful record of a journey published in Roumanian" (p. 153) poate fi reţinută ca ipoteză de lucru, dar nu pentru că „this genre was not very well represented in the literature of that time", cum se sugerează în continuare, pentru că literatura călătoriilor cunoaşte în epocă o extraordinară înflorire (de la Dinicu Golescu la N. Filimon, trecînd prin scrierile lui Bariţ, Laurian, Alexandrescu, Boliac, D. Ralet, Al. Pelimon etc.), ci fiindcă genul oferea scriitorului posibilitatea maximă de a valorifica cele mai caracteristice din calităţile sale: sensibilitatea picturală a ochiului, umorul discret, darul de povestitor.

În esenţă însă, monografia lui Al. Ciorănescu este o bună introducere în cunoaşterea vieţii şi operei scriitorului nostru, utilă cititorului străin nu numai prin interpretările corecte şi datele despre literatura română pe care le vehiculează, ci şi prin numeroase paralele cu scriitori şi situaţii comparabile din literatura europeană, care oferă un solid punct de sprijin pentru afirmaţiile sale. Un capitol de note, o bibliografie esenţială şi un indice încheie această carte meritorie.

Mircea Anghelescu

Madame de Tencin, **Mémoires du Comte de Comminge,** *texte de 1735, présenté et annoté par Jean Decottignies,* Faculté des Lettres de Lille, 1969

Atras de neobişnuitul destin postum al operelor marchizei de Tencin, cît şi de personalitatea complexă a aceleia care a condus unul din cunoscutele ,,bureaux d'ésprit", direcţionînd opiniile şi gustul literar al secolului al XVIII-lea francez, Jean Decottignies, prin prezenta ediţie, reuşeşte să scoată din uitare o personalitate şi o operă despre care astăzi istoriile literare abia mai amintesc. El nu precupeţeşte nici un efort pentru a descoperi date şi documente în legătură cu paternitatea romanului *Mémoires du Comte de Comminge,* publicat anonim, după cum se obişnuia pe atunci, date pe care le comentează atent. Prezentul volum reîntregeşte lungul proces al atribuirilor, negărilor şi contestărilor, prezintă polemicile literaţilor şi erorile unor comentatori. Avem la dispoziţie o cercetare completă, erudită şi excelent concepută, a cărei lectură aminteşte de cea a unui roman pasionant.

Introducerea prezintă succint opiniile care s-au exprimat în timp asupra romanului, ,,pictură şi analiză a sentimentelor mai mult decît a moravurilor societăţii", ediţiile şi studiile anterioare. Îndelung discutate, editate în condiţii obscure, *Mémoires du Comte de Comminge* sînt profund influenţate de mediul saloanelor, fiind marcate de o sensibilitate, concepţii şi revendicări feminine. Urmează un amplu studiu al editorului, secţionat pe mai multe capitole : autorul şi opera sa ; o atribuire contestată ; împrejurările apariţiei unei vocaţii literare ; o ,,micuţă operă", printre multe altele. Specificul romanului se discută prin conturarea universului moral al Doamnei de Tencin după *Mémoires du Comte de Comminge,* univers privit din trei unghiuri : roman şi căsătorie, roman şi mănăstire, roman şi iubire. Partea a treia conţine un istoric al textului : apariţie, difuzare, receptare. Sînt comentate critic ediţiile, prefeţele, intervenţiile în text, erorile. Circulaţia romanului este ilustrată printr-un tablou al principalelor sale ediţii care au putut fi recenzate, dîndu-se şi schema filiaţiei lor. O cronologie sumară a vieţii autoarei, numeroase indicaţii bibliografice în text şi separat, într-o bibliografie întocmită pe probleme : lucrări generale care citează romanul, lucrări ale secolului al XVIII-lea, susceptibile de a fi folosite ca document asupra autoarei romanului, principalele referinţe din secolul al XIX-lea asupra cărţii şi a autoarei sale, prezentate în ordine alfabetică. În aparatul critic modern, indicat cronologic, întîlnim păreri privind condiţia femeii, iubirea şi genul romanesc din secolul al XVIII-lea, precum şi romane publicate sau citite în epoca Dnei de Tencin, folosite ca referinţă. Transcrierea textului original, cu ortografia arhaizantă şi bogatele note explicative, întregesc această ediţie model. Lucrare de comparatistică în cadrul unei literaturi naţionale, studiul care precede textul luminează o întreagă epocă, gustul ei literar, mentalităţi feminine.

Portretul Dnei de Tencin se conturează din defăimările, animozităţile şi perseverenţa calomniei cărora ea le-a fost victimă. Argumentele invocate în vederea disputării paternităţii unui roman ,,plin de sensibilitate, în care se exprimă un suflet tandru şi delicat", au fost corupţia moravurilor şi scandalurile care au umplut existenţa acestei femei cochete, intrigante şi ambiţioase, aflată mereu în centrul intrigilor şi rivalităţilor politice şi religioase. Deşi vocaţia literară a fost pentru Dna de Tencin un fel de reconversiune tardivă, proiectul de glorie postumă i-a reuşit căci nimeni nu-i poate contesta fineţea invenţiei romaneşti, rafinamentul cazuisticii amoroase, sobrietatea stilului. În preajma ei se aflau personalităţi literare marcante, precum Fontenelle, Montesquieu, Marivaux, Helvetius, De Boze, Duclos, care o puteau sfătui şi chiar corecta.

Textul romanului lasă să se întrevadă cu precauţie realităţi istorice şi geografice concrete. Spaţiul şi timpul său sînt greu de definit. Nici un personaj cunoscut nu este numit, curtea rămîne depărtată şi anonimă. Editorul, ca un adevărat benedictin, înarmat cu migală şi cunoştinţe

serioase, se străduieşte să refacă datele absente. El demonstrează prin numeroase exemple că tehnica romanului abundă în reţete curente, în procedee similare, aflate în romanele epocii. Succesul cărţii, în ciuda faptului că ea aparţine unei tradiţii literare perimate, este explicat prin preocupările morale şi sociale ale timpului.

Romanul surprinde prin protestele deschise, îndreptate împotriva unor „părinţi inexorabili", a unor taţi „tiranici", mame „diplomate", „ipocrite", sau soţi „abuzivi", a suferinţelor gratuite ale tinerilor care trăiesc într-o societate ce afirmă prioritatea căsătoriei din interes, ambiţie, asupra sentimentului, fiind obligaţi, aşa cum spune Adelaïde, una din victime, „să prefere datoria înclinaţiei". Morala epocii, dominarea spiritului eclesiastic, indică drept ireductibil acest antagonism între căsătorie şi dragoste. Studiul se axează pe materia sentimentală a romanului, dovedind că iubirea este victima convenienţelor ; ea este înainte de toate socială, iar ordinea socială, care oprimă sentimentul, apare drept o ordine morală. Sînt prezentate atît romanele care denunţă tirania abuzivă a mediului, *une littérature insurrectionnelle*, cît şi romanele care condamnă pasiunea, care încearcă să ferească tineretul de „slăbiciuni" şi „rele", să apere interesele societăţii, *une littérature d'ordre*. Din exemplele numeroase culese din romanele scriitorilor epocii, femei mai ales, apare clar că lucrarea Dnei de Tencin continuă o serie întreagă de proteste anterioare. Nou este însă felul în care gîndirea romancierei devine sensibilă. Sînt surprinse cu fineţe mijloacele sale de exteriorizare, portretele personajelor, situaţiile în care sînt puse şi reacţiile lor. Se remarcă preferinţa pentru nuanţele cele mai sumbre, dar şi respectarea convenienţelor, indiciu al pesimismului autoarei. De asemenea, transpare conceptul tiranic al onoarei, destul de apropiat de cel spaniol, cultivarea datoriei, a virtuţii, alături de eroismul şi de individualismul care încep să se afirme cu timiditate. Atitudinea disperată a celor doi îndrăgostiţi, care aleg mănăstirea pentru soluţionarea conflictului lor, mărturiseşte refuzul de a protesta şi de a lupta împotriva unei întregi ordini sociale, împotriva tuturor celor care le stăvilesc pornirile firesti. În ciuda sfîrşitului deprimant al eroilor — victime, iubirea lor triumfă, instituţia care îi oprimă fiind discreditată.

Romanele Dnei de Tencin pun în discuţie societatea, religia, condiţia femeii, lipsa de înţelegere şi egoismul în dragoste al bărbatului. Ele lasă să se deducă faptul că bărbatul este adevăratul responsabil al eşecului iubirii, dar şi că în conştiinţa feminină a acelei vremi începe să se cristalizeze un anume ideal masculin. Dacă ecouri ale acestei concepţii se fac simţite în anturajul autoarei, la Montesquieu şi Marivaux, influenţa ei în literatura feministă de mai tîrziu va fi puternică. În acest sens, Dna de Staël este un exemplu concludent.

Romanul contelui de Comminge, scria Villemain, a rămas cel mai frumos titlu literar al femeilor în secolul al XVIII-lea". Iar la Harpe şi Augier nu ezită să-l considere drept „pendant" al *Prinţesei de Clèves*. Deşi există unele identităţi de situaţii, nici din punct de vedere moral, nici sociologic — subliniază Décottignies — autoarele lor nu se pot compara. Generaţia Dnei de Tencin, spre deosebire de a Dnei de Lafayette, manifestă preocupări noi, o îndrăzneală şi o vehemenţă învăluită. Dna de Tencin nu se mulţumeşte numai cu zugrăvirea „chinurilor" inimii sau a conflictelor dintre dragoste şi datorie. Aceste fabulaţii, atît de conforme în aparenţă tradiţiei, lasă să se întrevadă revendicări şi aspiraţii feminine destul de concrete.

Ne-am oprit asupra acestei lucrări nu numai datorită interesului stîrnit de figura Dnei de Tencin, de romanul ei sau de ediţia exemplară a lui Jean Decottignies, dar şi pentru că acest roman a circulat şi în ţara noastră aproximativ la un secol de la existenţa lui, într-o versiune românească, datorată cărturarului Simeon Marcovici (*Viaţa Contelui de Comminj saŭ triumful virtuţii asupra patimii amorului*. Romanţ moral, tălmacit din franţozeşte, Bucureşti, 1830) şi în două versiuni greceşti, aflate în manuscris : una completă (*Nefericiţii îndrăgostiţi sau conţii de comenz*, 1805, iar cealaltă, fragmentară şi nedatată (*Nefericiţii îndrăgostiţi: Contele de Comminge şi Adelais*, sec. XIX, 17 f.). El este un indiciu preţios al preferinţelor pentru lectură ale cititorilor români de la acea epocă.

Medeea Freiberg

Poezia Egiptului faraonic,

Ed. Univers, 1974, 154 p.

În seria antologii, Editura Univers publică, pentru prima dată în limba română, o culegere din vechea poezie egipteană. În cultura noastră vechiul Egipt, ca tematică literară, a constituit numai în cîteva cazuri un motiv de inspiraţie; sînt cunoscute *Egipetul* lui Eminescu, poema lui Al. Macedonski, *Ospăţul lui Pentaur* (1886) şi recentele tălmăciri ale lui Blaga. În privinţa studiilor de egiptologie, elaborate de specialişti, lucrurile sînt aproape în aceeaşi stare. În afara referinţelor monografice, de curs universitar, ale lui Ovidiu Drimba, şi-n afara trimiterilor implicative din studiile asupra antichităţii romane şi greceşti, egiptologia românească se reduce, aproape în exclusivitate, la cercetările lui Constantin Daniel, autorul introducerii şi notelor din această antologie.

Cunoaştem studiile publicate de Constantin Daniel în *Studia et acta orientalia (Sur l'origine et la provenance des papyrus gnostiques coptes de Nag-Hammadi*, 1961; *Des emprunts égyptiens dans le grec ancien*, 1963; *Les noms égyptiens de certains types de vases grecs*, 1967; *Trois noms égyptiens de chefs en grec*, 1971, etc.), ca şi exegeza sa asupra etimologiei egiptene a unor cuvinte greceşti din „Analele Universităţii din Bucureşti "(1974); prin introducerea pe care o semnează în antologia de faţă, egiptologul român trece din domeniul lingvistic la cel istorico-literar, făcînd pentru întîia oară la noi o scurtă istorie a poeziei egiptene din epoca faraonică. Studiul său este, prin structură, polemic, revizuind teza mai veche a lui Stendhal asupra iubirii, ca şi pe aceea mai nouă a lui Denis de Rougemont (*L'Amour et l'Occident*, Paris, 1938, reeditată în 1965); ambii autori susţineau că iubirea-pasiune era necunoscută antichităţii clasice, fiind introdusă în viaţă şi cultură de arabi, în Provenţa, către anii 1100 ai erei noastre. Aducînd ca argument poezia erotică egipteană din epoca faraonică, Constantin Daniel face o incursiune în istoria moravurilor egiptene, dovedindu-ne în mod convingător că egiptenii cunoşteau dragostea ca pasiune umană, avînd şi o zeiţă a acestei pasiuni, zeiţa Hathar.

O altă contribuţie a introducerii constă în fixarea prozodiei poetice, egiptenii bazîndu-şi versificaţia nu pe rimă, ca-n literaturile moderne, sau pe un număr fix de silabe, ca-n cele clasice antice, ci pe un ritm dat de alternanţa accentelor tonice ale *paralelismului membrelor*, prezent ca modalităţi în poezia akkadiană (asiro-babiloniană) şi feniciană; acest paralelism care îmbracă aspecte *sinonimice*, *antitetice* şi *sintetice* dă posibilitatea creatorului să ajungă la efecte variate ce se bazează numai pe logică, pe conţinut şi nu pe formă, în înţelesul modern al lucrurilor. Datorită acestui procedeu, egiptenii sînt creatorii poeziei sapienţiale. În plus, ni se spune că textul poetic pe care-l citim azi nu e decît o parte din creaţia magică-poetică, fiind însoţit la origini de o muzică, un dans şi o gestică specială. Acest complex ritual oralo-muzicalo-gestual de tip şamanic nu poate fi reconstituit, deoarece singurul document de existenţă ce s-a păstrat e textul scris.

Antologia cuprinde *Cîntece şi imnuri*, *Poezii de dragoste* (traduse de Ion Axan), *Poezii magice* şi *Cartea morţilor* (tradusă de Ion Larian-Postolache). Traducătorii s-au străduit să ilustreze cît mai adecvat prin forme româneşti, oarecum arhaice, geniul poetic din Egiptul antic. Neavînd conservate spectacolele poetice sincretice în întregime şi necunoscînd limba coptă decît în puţine cazuri, nici măcar specialiştii nu-şi pot da seama de valoarea estetică a textelor poetice egiptene, ci numai de corespondenţa literară aproximativă a versurilor. Poezia egipteană faraonică devine în acelaşi timp un inestimabil document de cultură. Dacă Editura Univers ar putea oferi antologii similare din creaţia vechilor popoare (fenicienii, asiro-babilonienii, persanii, evreii etc.) ar contribui la cunoaşterea unor universuri închise, pentru că documentele de arhivă nu spun totul. Pentru fixarea în istorie a unei culturi (implicit a unei literaturi ca parte componentă a culturii) e nevoie nu numai de date şi documente materiale, ci şi de *documente spirituale*. Poezia egipteană faraonică e un complex document din această categorie.

Emil Manu

Româno — Arabica.

Edited by M. Anghelescu, Romanian Association for Oriental Studies, Bucureşti, 1974

Încadrîndu-se în seria de „Studii şi documente" editate de Asociaţia română de studii orientale, volumul consacrat relaţiilor româno—arabe reuneşte în sumarul său nume de prestigiu din domeniul istoriei, lingvisticii, al istoriei literaturii. Studiile, scrise în limbi de circulaţie internaţională, privesc istoria relaţiilor politice şi economice ale României cu unele ţări arabe din Africa de Nord (C. C. Giurescu, C. Botoran, V. Urum), sursele istorice arabe importante pentru lumina pe care o aduc asupra Evului Mediu românesc (A. Decei, V. Ciocîltan), precum şi felul în care spiritualitatea arabă transpare în cărţile populare româneşti de origine orientală (M. Anghelescu). În domeniul vast pe care îl avea de acoperit un astfel de volum, mai sînt înglobate studii privitoare la interpretarea simbolicii poezii arabe (Grete Tartler), la descrierea de manuscrise arabe din bibliotecile româneşti (fondul Arhivelor Statului din Craiova, provenit din fondul moscheii din Ada-Kaleh : A. Decei), la implicaţiile metodologice ale diglosiei arabe (Nadia Anghelescu) sau la constituirea terminologiei din construcţii în Irak (N. Dobrişan). Completat cu o bibliografie româno-arabă (M. Anghelescu şi I. Bădicuţ), volumul capătă mult dorita unitate în diversitate.

Cititorii noştri voi fi reţinuţi în primul rînd de studiile lui Mircea Anghelescu : *Une vision de la spiritualité arabe à travers les contes roumains d'origine orientale* (în care autorul promovează, pe baza unui amplu material utilizat în direcţia sublinierii afinităţilor psiho-etnice, distincţii operante în descifrarea orientării traducerilor, stabilind predilecţia pentru caracterul exemplar al cărţilor populare de origine arabă sau venite prin filieră arabă şi „arabizate", relevînd, de asemeni, o propensie spre exotism existentă la noi cu mult înaintea romanticilor şi reliefează, pornind de la duelurile oratorice ca modalitate de construcţie literară, forţa ordonatoare şi sensul umanist al spiritului filosofic pătruns la noi prin intermediul cărţilor populare de origine arabă) şi Grete Tartler : *Versuch einer Interpretation der Quasida von Imru-l-Quais*, în care analiza semnificaţiei literare a textului depăşeşte planul de suprafaţă, pentru a releva aspectul conceptual al utilizării materialului lexical în planul formal.

Bibliografia care însoţeşte volumul este selectivă, cuprinzînd următoarele secţiuni (dintr-o proiectată bibliografie completă româno-arabă) : *Studii* referitoare la civilizaţia, istoria, literatura şi limba arabă (1900 — 1974) şi *Traduceri* din literatura arabă în română (1957 — 1974). Meritul principal al bibliografiei stă în faptul că evidenţiază o continuitate şi o dezvoltare mai bogate decît s-ar fi părut în preocupările de arabistică din România, preocupări care, numai pentru epoca începuturilor, cuprind deja nume prestigioase precum şi D. Cantemir, Antim Ivireanu, Timotei Cipariu ş.a. Bibliografia are, firesc, unele deficienţe care nu pot fi considerate ca decurgînd numai din criteriile de alcătuire, pentru că, dacă putem presupune că la capitolul *Traduceri* au fost deliberat omise traducerile româneşti din literatura arabă publicate de pildă de Editura Libertatea din Vîrşeţ, nu este de înţeles de ce, o dată ce este menţionată ediţia din 1968 — 1969 a celor *1001 nopţi* povestite de Eusebiu Camilar, nu sînt inserate şi ediţiile din 1959, 1961, 1963 sau povestirile *Aladin şi lampa fermecată*, 1957, *Ali-Baba şi cei patruzeci de hoţi*, 1963, 1965 etc. Lipsesc, de asemeni, la capitolul „studii", articolul lui T. Holban din „Arhiva" (1934) sau broşura lui T. Popovici despre geografii arabi din Evul mediu (1965), broşură plină de erori dealtfel. Cum bibliografia aceasta este publicată doar fragmentar, unele îmbunătăţiri nu ne îndoim că vor fi cuprinse în promisa editare integrală care sperăm că va reuşi, dimpreună cu continuarea editării culegerii de studii care atestă o prezenţă reală a şcolii româneşti la arabistică, să impulsioneze preocupările de arabistică la noi şi să ofere celor care se ocupă de istoria literaturii române un teren comparatistic fertil.

Mihai Moraru

Congres Celestina la Madrid

Între 17 iunie și 22 iunie 1974 a avut loc la Madrid, sub patronajul Institutului de Cultură Hispanică, Primul Congres Internațional dedicat *Celestinei*. Acest Congres urmează linia începută acum doi ani prin organizarea Congresului consacrat lui Arcipreste de Hita și care a avut drept scop readucerea în circulație internațională a unora dintre cele mai interesante și mai controversate opere ale literaturii spaniole.

Comitetul de organizare a fost alcătuit, atît din personalități marcante ale culturii spaniole, cît și din hispaniști cunoscuți de alte naționalități. Putem aminti pe Dámaso Alonso — președintele Academiei de Limbă Spaniolă, profesorii Juan L. Alborg, Rafael de Balbin, Marcel Bataillon, Joaquin Casalduero, Manuel Criado de Val, Dean McPheeters, André Michalski, Eric Naylor, Pierre L. Ullman.

Congresul s-a desfășurat pe trei secțiuni: Prima comisie, prezidată de Raimon S. Willis și Francisco Yndurain, a abordat problemele legate de textul în sine, limbajul și structura Celestinei. S-au făcut remarcate comunicările axate pe cercetarea textului, cum ar fi *Asupra primelor ediții din* **Celestina** a prof. Daniel Poyan Diaz de la Universitatea din Madrid, de asemeni, cea a prof. Erna A. Berndt Kelly de la Universitatea din Northampton despre *Cîteva observații asupra ediției apărute la Zaragoza în 1507*. Majoritatea celor care au abordat problemele limbajului și ale structurii au adoptat metode noi de cercetare care au relevat aspecte încă nepuse în valoare ale *Tragicomediei lui Calisto și a Melibeii*. Astfel citățm *Cîmpul semantic al dragostei în* **Celestina** a prof. José Munoz Garrigos, apoi *Timpul și structura* **Celestinei** a prof. Ciriaco Morón Arroyo sau **Celestina** *și problemele monologului interior* a prof. Fermin Y. Tamayo Pozueta.

Cea de-a doua Comisie, prezidată de Francisco López Estrada și W. Mettmann, a dezbătut problema *Celestinei* în literaturile universale, izvoare și influențe. Discuțiile s-au purtat mai mult în terenul literaturii comparate, lucrările prezentate s-au referit la posibile paralelisme și influențe ale operei spaniole în celelalte literaturi. Se pot cita comunicări ca aceea a prof. Bärbel Becker-Cantarino de la Universitatea din Texas at Austin, intitulată **Celestina** *în Germania: El Pornoboscodidascalus (1625), de Kaspar Barth*, cea a prof. Margarita Smerdow Altolaguirre, de la Universitatea din Madrid cu **Celestina** *și Fielding*. De asemeni, în cadrul acestei comisii s-a făcut simțită prezența românească prin comunicarea Eugeniei Popeangă, „cercetătoare la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" despre *Ecouri ale* **Celestinei** *în literatura română*, comunicare ce a suscitat un viu interes.

Cea de-a treia Comisie a congresului, prezidată de Albert L. Reiner și Werner Bahner, s-a ocupat de Contextul psihologic, istoric și social al *Celestinei*. În cadrul acestei comisii, comunicările s-au prezentat eterogen, de la *Dragoste și humor în* **Celestina** a prof. Carmelo Gariano de la Universitatea Northridge—California, pînă la *Lexicul taurin în ciclul celestinesc* a prof. José Carlos de Torres Martinez sau *Monezile în epoca* **Celestinei** a prof. Antonio Orol Pernas.

Congresul a reprezentat un moment important în acțiunea desfășurată de Institutul de Cultură Hispanică și de OFINES pentru stimularea interesului cercetătorilor către monumentele literaturii spaniole, permițînd totodată, pe baza discuțiilor, un schimb larg și deschis de opinii în legătură cu modalitatea de cercetare modernă ale unor texte clasice.

Reuniunea de studii de literatură post—modernă, Arundel, Anglia

Dezvoltînd inițiativa Seminarului de studii americane de la Salzburg de a dedica o sesiune specială literaturii post-moderne (începînd

de la cel de-al doilea război mondial), filiala britanică a universității americane New England College, cu reședința la Tortington Park, Arundel, Sussex a organizat între 24 august și 8 septembrie 1974 o reuniune de studii pe tema *Configurații în literatura contemporană*. Scopul întîlnirii celor peste 20 de cadre universitare (Gordon W. Bennett, decanul colegiului, Inger Aarseth, Sonja Basic, Jessie Bell, Robert Bellflower, Ileana Cura, Ioana Cizek, Maurice Engelborghs, Hartwig Isernhagen, Belma Ötüs, Agnieszka Salska), cercetători (Ludmila Grigorova, Ileana Verzea), scriitori (Anthony Bloomfield, Ted Walker, Patrick Walsh) din țări europene și din S.U.A. a fost, pe de o parte, de a continua studierea tendințelor și direcțiilor literaturii americane post-moderne, aprofundînd și fructificînd rezultatele cursurilor sesiunii 148 de la Salzburg din iunie 1973, și, pe de altă parte, lărgirea cîmpului de referință prin angajarea unor comunicări și discuții pe marginea altor literaturi naționale.

S-au prezentat 16 referate, urmate de dezbateri, care s-au centralizat în jurul a trei teme: literatura americană (Aspecte și probleme ale romanului american contemporan, Motive și teme în romanul american al sudului, Tehnici narative în romanele lui R. Coover, Teoria influenței poetice în critica lui Harold Bloom, Structuri epice în romanul american al deceniului al 7-lea, Tradiție și inovație în romanul negru american); literaturi naționale (Direcția în poezia și proza engleză contemporană, Limbaj narativ în proza canadiană, Peisaj liric scoțian, Concepția despre roman a lui Graham Greene, Prototipuri clasice în proza lui William Golding, Poeți bulgari contemporani, Romanele lui Ivo Andrić); relații literare (Literatura turcă în traducere engleză, Critica literară română actuală despre literatura engleză). S-au făcut lecturi publice din opera poeților Ted Hughes, Philip Larkin, Robert Graves și din piesa *The Enthusiasts* de A. Bloomfield.

Iluminismul în spațiul balcano-dunărean

Între 7 și 11 octombrie 1974 a avut loc la Ellwagen (R. F. Germania) a XV-a săptămînă internațională organizată de Südosteuropa-Gesellschaft din München cu tema *Iluminismul în spațiul balcano dunărean. Contribuția sa la cultura europeană*. Din partea Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" au participat dr. N. Balotă și Gh. Ceaușescu. Au participat specialiști din R. F. Germania (Mathias Bernath, E. Turczinsky), Bulgaria (E. Georgiev), Grecia (A. Vacalopoulos), R. S. F. Iugoslavia (S. Kostić, Zoran Konstantinović) etc. Referatul românesc a fost prezentat de N. Balotă, care a urmărit receptarea ideilor iluministe în România și rolul lor în lupta de eliberare națională și socială. Concluziile săptămînii internaționale au fost trase, de asemenea, de N. Balotă, care a subliniat ținuta științifică și atmosfera de colaborare a acestei manifestări.

Întîlniri româno-poloneze

La 28 oct. a.c., Uniunea Scriitorilor Polonezi a organizat o serată literară cu prilejul vizitei poeților români Radu Boureanu și Horia Zilieru. Întîlnirea, la care au luat parte numeroși scriitori și critici polonezi, a debutat prin prezentarea invitaților români (R. Boureanu, H. Zilieru, St. Velea și N. Mareș), prezentare făcută de vicepreședintele Asociației Scriitorilor din Varșovia, Danuta Bieńkowska, o foarte bună cunoscătoare a limbii și culturii românești, cu mari merite în răspîndirea literaturii noastre în Polonia. A urmat expunerea lui R. Boureanu asupra poeziei românești contemporane, apoi invitații au răspuns la întrebările puse în legătură cu dezvoltarea creației poetice la noi (R. Boureanu), probleme editoriale (H. Zilieru), studii despre literatura polonă în România (St. Velea) și traduceri de poezie (N. Mareș). Expunerile s-au bucurat de mult interes, întrebările puse, destul de numeroase, și intervențiile lămuritoare dovedindu-se deosebit de utile pentru cunoașterea reciprocă a fenomenului literar din ambele țări.

Simpozion iugoslavo-român

În zilele de 9—13 octombrie 1974 s-a desfășurat, la Zrenjanin (R. S. F. Iugoslavia), cel de al III-lea simpozion consacrat relațiilor culturale iugoslavo-române, organizat de Societatea de limba română din P.S.A. Voivodina, cu colaborarea despărțămintelor de limba română și de limba italiană de la Universitatea din Belgrad, a Institutului de lingvistică din Novi-Sad și a altor foruri științifice. Avînd ca temă principală studiul paralelismului lingvistic sîrbo-român și a influențelor reciproce, simpozionul a cuprins și un număr

de comunicări de filologie, interesînd direct istoria literaturii vechi. Au fost astfel prezentate interesante materiale privind opera lui Grigore Țamblac (conf. dr. George Trifunović, Belgrad), Școala Ardeleană și mișcarea culturală sud-dunăreană (dr. Mircea Popa, Cluj), Sava Tekelija și polemica lui cu Damschin Bojincă și E. Murgu (prof. dr. Radu Flora, Belgrad), literatura română veche în limba slavonă (prof. I. D. Lăudat, Iași) etc. Din partea institutului nostru a participat dr. Mircea Anghelescu, care a prezentat comunicarea *Manuscrisul cliricului Petru Popovici din Vîrșeț*.

Cu ocazia simpozionului, a fost organizată și o seară de poezie, în cadrul căreia au citit poeții iugoslavi Mihai Avramescu, Ion Bălan, Milorad Milenković, Miodrag Miloș, Radomir Setinac și Zoran Slavić; în ziua de 11 octombrie, participanții din R. S. România s-au întîlnit cu redactorii editurii „Libertatea" din Pancevo și ai revistei „Lumina". A fost organizată și o vizită în satul românesc Uzdin, binecunoscut pentru tradițiile sale folclorice și prin grupul pictorițelor naive (Florica Puia, Maria Măran, Florica Cheț etc.), celebru în toată Europa.

★

În direcția dezvoltării schimburilor culturale cu străinătatea și a consolidării contactelor dintre literatura română și literaturile străine, în ultimul timp Institutul nostru a fost vizitat de personalități culturale din U.R.S.S., S.U.A., R. F. Germania, R. D. Germană, Anglia, R. P. Bulgaria.

În luna iunie a ținut o conferință în fața membrilor Institutului Horst Frenz, președintele Asociației Internaționale de literatură comparată. Tema conferinței a fost *Teatrul modern american. Contribuția lui Eugene O'Neill*, urmată de dezbateri pe marginea dramaturgiei moderne americane, franceze și germane. S-au ridicat de asemenea unele chestiuni în legătură cu teoria traducerilor, exemplificările fiind luate din tălmăcirea unor opere românești în limba engleză.

Prof. Paul Miron de la Institutul de Romanistică al Universității din Freiburg, R. F. Germania, invitat al Asociației „România", a avut o întrevedere la Institut cu prof. dr. Zoe Dumitrescu Bușulenga și cu un grup de cercetători. Au fost discutate aspecte ale colaborării în cadrul simpozionului despre istoria, cultura și etnografia Maramureșului.

Din U.R.S.S. ne-a vizitat în luna octombrie Iurii Kojevnikov, istoric literar, cercetător la Institutul de literatură universală din Moscova. Într-o întrevedere cu conducerea Institutului și cu un grup de cercetători s-a făcut un schimb de experiență prin abordarea unor probleme de interes comun ale celor două Institute: editarea moștenirii culturale, romantism, metode de cercetare etc.

În aceeași lună profesorul american Ihab Hassan, de la Universitatea din Wisconsin, Milkwaukee, autor al unor reputate studii de literatură americană contemporană, a fost invitat la o masă rotundă organizată de conducerea Institutului, la care au participat cercetători și membrii ai catedrelor de specialitate. S-au discutat tendințele din critica americană actuală și proza postmodernă a S.U.A., I. Hassan răspunzînd problemelor ridicate de participanți în legătură cu „paracritica" și tendința spre „metaliteratură".

De la Great Britain/East Europe Centre au făcut o vizită la Institut directorul, Sir William Harpham, și directorul adjunct, Doreen Berry, în luna iunie și, respectiv, octombrie, cu ocazia unui schimb de experiență.

Au mai fost oaspeți ai Institutului Ilya Konev și M. Jecev, cercetători la Institutul de literatură din Sofia, Eva Behring, cercetător la Institutul de istorie literară din Berlin, R. D. Germană, Heinz Willi Wittschier, profesor de romanistică la Universitatea din Hamburg, R. F. Germania

In memoriam

ELENA PIRU

În noaptea de 30 septembrie spre 1 octombrie 1974 s-a stins din viaţă Elena Piru, unul dintre membrii de seamă ai Institutului de istorie şi teorie literară „George Călinescu". După G. Călinescu, Perpessicius, Vladimir Streinu, Valeriu Ciobanu dispare ea, lăsînd un nou gol şi o amintire care nu se va şterge din sufletele noastre.

Viaţa Elenei Piru a fost închinată — cu devoţiune şi talent — literaturii şi artei, pasionîndu-se îndeosebi pentru descoperirea, studierea şi editarea mărturiilor de existenţă şi creaţie rămase de la scriitorii din trecutul nostru, domeniu în care s-a impus ca o autoritate ştiinţifică recunoscută. Viaţa ei s-a desfăşurat linear şi rodnic, cu o totală dăruire acestei pasiuni dominante, în pofida împrejurărilor grele ale începuturilor ei. Născută în Iaşi, la 16 martie 1919, dintr-o familie modestă — ambii ei părinţi (Iosif şi Ana Brzoza) fiind salariaţi ai Căilor Ferate Române — a trecut de la vîrsta de 4 ani sub îngrijirea mătuşii sale, Matilda Sbiera, profesoară de liceu în Suceava. În acest oraş, Elena Piru a urmat şcoala primară, ca apoi să revină la Iaşi, unde şi-a făcut studiile liceale şi a urmat cursurile Facultăţii de filozofie şi litere. Aici şi-a susţinut examenul de licenţă în filologia modernă — specialitatea limba şi literatura română. În 1940 s-a căsătorit cu istoricul şi criticul literar Al. Piru.

În septembrie 1942, în urma unui concurs, a fost numită paleograf la Arhivele Statului din Iaşi, unde a lucrat pînă în noiembrie 1944, cînd s-a transferat — în funcţia de arhivist — la Direcţiunea Generală a Arhivelor Statului din Bucureşti. De aici a trecut — ca bibliotecar principal — la Secţia de manuscrise a Bibliotecii Academiei, începînd din aprilie 1949. Datorită prestigiului pe care şi-l dobîndise prin lucrările sale de arhivistică, G. Călinescu — directorul de atunci al Institutului de istorie literară şi folclor — a invitat-o să lucreze în Institut, începînd din octombrie 1951, încredinţîndu-i frumoasa şi greaua misiune a cercetărilor de istorie literară în arhive de stat şi particulare, în fondurile de manuscrise şi documente din bibliotecile publice. În această calitate, a fost una din cele mai apropiate colaboratoare ale lui G. Călinescu, secundîndu-l cu devotament în cercetările lui din domeniul istoriei literaturii române. Impresionantul număr de documente descoperite astfel de Elena Piru a fost publicat în cea mai mare parte, de G. Călinescu, în cunoscuta rubrică : *Material documentar*, din revista „Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor", de sub directa îndrumare a directorului Institutului, menţionîndu-se contribuţia cercetătoarei. De asemenea, ele au fost folosite de G. Călinescu, ca bază documentară, în elaborarea monografiilor *Nicolae Filimon* şi *Gr. M. Alecsandrescu*. În *Bibliografia* monografiei despre poetul *Anului 1840*, G. Călinescu însemna ca o „contribuţie capitală" rezultatele muncii arhivistice a Elenei Piru. Ele există şi astăzi în arhiva de manuscrise şi documente literare a Institutului care poartă numele lui G. Călinescu.

Profunda cunoaştere a trecutului nostru literar şi bogata sa experienţă în domeniul descoperirii, transcrierii şi editării fondului de aur al literaturii române au făcut ca Elena Piru să fie un factor de bază în pregătirea şi elaborarea volumelor din seria de *Documente şi manuscrise literare*, apărute sub egida Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", începînd din 1967. În colectivul care a lucrat la aceste volume — sub îndrumarea sa şi a lui Paul Cornea — Elena Piru a fost un model de pricepere şi rigoare ştiinţifică pentru tinerii cercetători, — ca şi

pentru colectivul de doctoranzi în Istoria literaturii române din Institut. Laborioasa şi exemplara ei activitate i-a adus — în octombrie 1967 — promovarea ca cercetător ştiinţific principal. Dar Elena Piru nu a fost numai o pasionată a investigaţiei arhivistice. Spirit de mare fineţe, cu un dar înnăscut al evocării, Elena Piru s-a făcut remarcată şi prin studiile sale de istorie literară, apărute în revista redactată de Institutul nostru. Deopotrivă bună cunoscătoare a trecutului Capitalei, a creionat o frescă în care istoria literară se împleteşte cu viaţa oraşului, în studiul : *Bucureştii din vremea lui Caragea, în evocarea lui Ion Ghica.* Cea de-a doua pasiune a vieţii sale — cea pentru muzică — a adăugat culori vii şi nuanţe subtile studiilor sale de istorie literară care au avut ca subiect scriitori atraşi în lumea arhitecturii sunetelor : *Caragiale şi muzica, Eminescu şi muzicienii inspiraţi din opera sa, Hortensia Papadat-Bengescu.*

Odată cu creşterea considerabilă, în zilele noastre, a prestigiului şi difuzării literaturii române în lume, — Elena Piru şi-a pus amplele sale cunoştinţe de limbi şi literaturi străine în serviciul acestei realităţi îmbucurătoare. În numeroase articole — întocmite cu seriozitatea şi probitatea ştiinţifică ce îi erau proprii — a informat publicul românesc despre traducerile în limbi străine ale marilor noştri scriitori : Eminescu, Sadoveanu, Creangă, Alecsandri.

Contribuţia Elenei Piru la opere de însemnătate naţională, precum tratatul de *Istoria literaturii române*, se cuvine şi ea să fie menţionată, neuitînd nici solida ediţie *Poeţii Văcăreşti*, datorată Elenei Piru. În ultimul timp lucra — cu aceeaşi dăruire şi competenţă — la teza ei de doctorat : *Hermiona Quinet — Asachi, memorialistă a epocii sale.* Parcele nemiloase au rupt nu numai firul unei vieţi în plină maturitate creatoare, dar şi al unei noi opere a Elenei Piru, care ar fi însemnat o dată memorabilă în domenii puţin investigate încă la noi : acela al memorialisticii române şi acela al prezenţei unor remarcabile personalităţi feminine în cultura noastră.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, in world and comparative literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchange of ideas, initiatives, work hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding of the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsibility for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodocals for review and exchange will be sent to the address of the review.

★

The review effectuates exchange of similar publications with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of a similar type.

Astra

În numărul viitor vor semna:

N. Tertulian, Norman Simms (Noua Zeelandă), Marie-Claire Zai (S.U.A.), Gabriel Strempel, Pavel Tugui, Monica Pillat, Elena Piru, N. Balotă, Al. Săndulescu, Mircea Anghelescu, Emil Manu, Roxana Sorescu, Fr. Giotta, Luminița Beiu-Paladi, Eugenia Popeangă, N. Mecu ș.a.

Lei 25